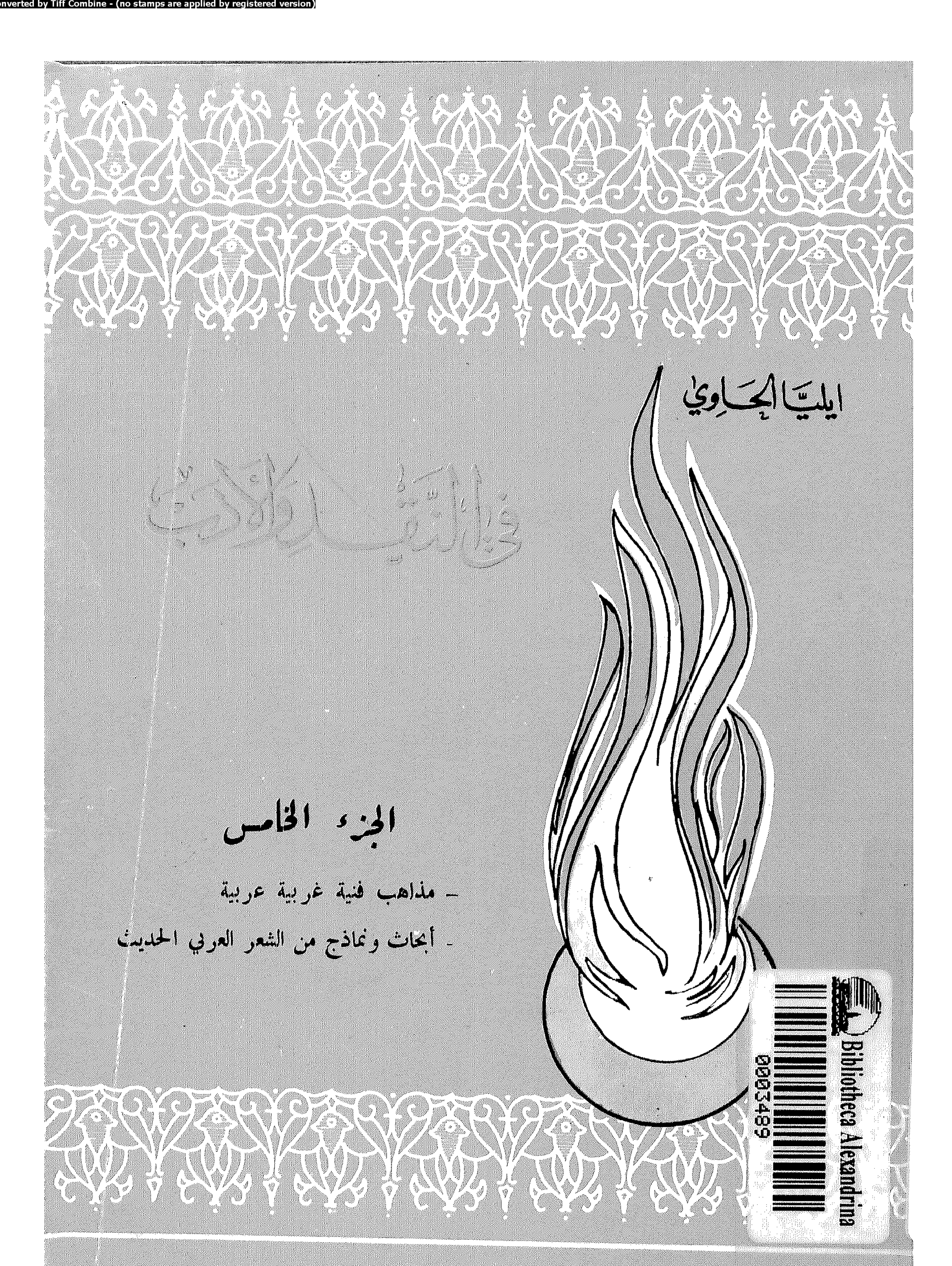
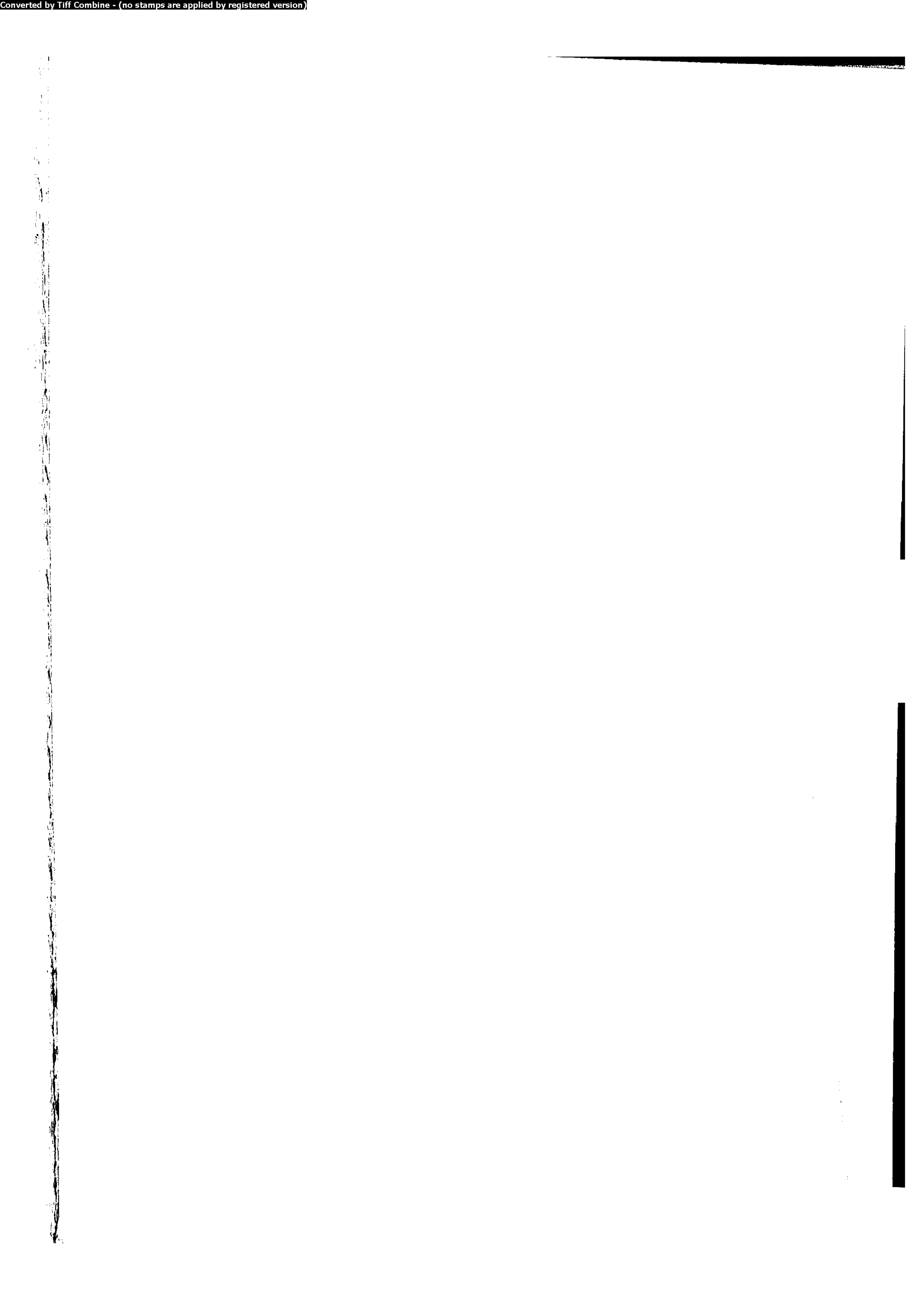
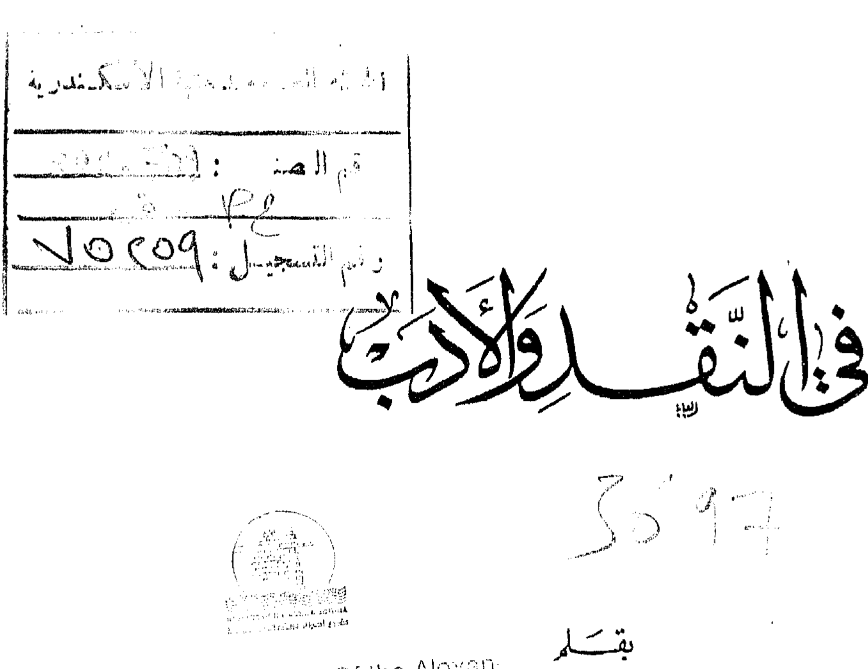

ايليا الحاوي
في النقد والأدب
الجزء الخامس
- مذاهب فنية غربية عربية
- أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث
دار الكتاب اللبناني - بيروت
Bibliotheca Alexandrina
0003489



في النقد والأدب



في النقد والأدب

بقلم

ايليا الحاوي

الجزء الخامس

– مذاهب فنية غربية عربية

– أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث

دار الكتاب اللبناني - بيروت

الطبعة الثانية
١٩٨٦

مذاهب فنية غربية عربية

الكلاسيكية العربية في مقدماتها ومظاهرها

كان التعامل بين الشاعر القديم والشعر قائماً على الحدود التي رُسمت له من البيئة ومن نفسه وقدرتها على احتضان التجارب والتنفتق لها بما يعادلها في التجسيد ان لم يكن التحديد . ولقد تعامل الشاعر القديم مع البيئة في قفرها وواحاتها ورياضها وحيوانها وطيرها ومظاهرها وعناصرها . وكانت البيئة عقبة كأداء في سبيل تحقيق ذاته من جفافها وخلائها والعطب المتخفي عبرها واستحالة المسافات . ولقد تقبل التحدي عليها وفخر في قتل مسافاتها واجتياز خلائها حيث تدوّي اصداء البوم والغربان وحيث يلتمع الآلُ وتخاتل الحواس. وربما انس الشاعر القديم في الطبيعة خلال لحظات من الألفة مع الصحب على المياه ، أو في روضة أنفٍ كما يقول عنترة ، او في مشاهدة البهائم وهي تسرح وتمرح وهو يتربص بها ليقنصها . ثم انه تعامل مع المجتمع على الكرم والبخل والشجاعة والبطولة الفروسية وعلى الحرية والعبودية والنصر المترنم على هامة الاعداء . ولقد مثل الصعاليك اللعنة الاجتماعية في بيئتهم ، كما ان الشنفرى وعنترة اللذين وسمها السواد بسمة العاهة مثّلا الخلل الاجتماعي وامتناع المساواة والأخوة والحرية في بيئة شبه تقليدية لها سننها الحاسمة . وكان طرفة والمتلمس يقفان على باب عمرو بن هند ، فأذلّهما فمثّل المتلمس ثورة العربي الفرد ازاء الملكية ، وقد هزىء من القصر المشيد ومن الخورنق والسدير وتهدد الملك بأن سيوفهم ستبلغن منه المخنق . كما أنه رسم صورة العار اللاحق

بالقوم لقعودهم عن العلى والجلّى وقرنهم بالوتد وبالبعير ، الاول يُشجّ ، والثاني يُزجى وليس من غضبة اوثورة . ولقد كانت قضية الكرامة والحرية والمساواة مادة كبرى للتجارب الشعرية في تلك البيئة البدائية الزاهية والمتلفتة الى الوجود بحدقة الدهشة والتي لم ترعبها بعد جمجمة العدم المطل من اهاب الأشياء . وليس الفخر امراً طارئاً على الشعر القديم وليست معانيه المسرفة كما بدت في شعر عمرو بن كلثوم وعنترة ، اداةً للمباهاة العابرة . وانما كان فعل تحقيق للذات والتحدي ، بل انه كان فعل وجود امام العدم المتهدد في كل لحظة من غوائل الطبيعة ومن الآخرين في الغزو والقتال والقتل . ففي الفخر شيء من تجربة النزاع بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم ، وان كان ذلك بالفعل النفسي او اقله بالفعل اللفظي . والفضائل التي يفخر بها الشاعر البدائي تتصل كلها بفعل الوجود والتحدي وتجاوز شروط المصير البشري الاليف ، المتهادن ، والمستسلم لقدر العطب والعاهة وللزوالية المحتمة في أعناق الأحياء . كان يفخر بالكرم ، أي انه فضّ انشوطة المال والخوف والتدنّق ، وكلها تنمّ عن حالة من احوال الرعدة بين يدي الحياة . ويفخر بالنصر على الأعداء وحماية الجار والعفة والصبر والسرعة في العدو وقرى الضيف وقدرته على الأخذ بالثأر ، وهي كلها سمات القوة للتدليل على انه تحرر من حتميات قدره ووجوده وانه بات وكأنه نال الحرية ازاء عبودية الأشياء والأحياء من ارادته ومن فعله الحر . وحين كان الجاهلي يتكافأ ، فان الخمرة كانت تطيب له ، انها صنو لفعل الانتصار والارادة والفرح في ساح الوجود ، وقد اثبت قدميه عليه ونال مبتغاه ، كما كان يحسب . والخمرة الجاهلية كما شربها عنترة وعمرو بن كلثوم ولبيد وسواهم ، هي خمرة فروسية تكملة للنصر والارادة . وان كانت خمرة الأعشى تدنو الى الخمرة الوجودية والإلحادية التي احتساها طرفة وادمن عليها هرباً من مواجهة جمجمة العدم والزوال . فقد كانت الخمرة تعتلج في جوف الأعشى حيناً ، وحيناً آخر في

وجدانه وضميره ودماغه ، ومن خلالها كان يسمع دبيب الموت المتعجل، كما سمعه طرفة. والصيد واللهو ولعب الميسر ومجالسة المرأة تحت الخباء المعمد، كما يقول طرفة ، ان ذلك كله كان اداة للتحرر من وطأة الزمن والحتمية وشعوراً بأن المرء يمتلك ذاته وارادته . ومن الجاهليين من حسبوا ان اللذة ربما كانت ربّاً يُعبد لذاته وانه إله الوجود وان التمتع باللذة انما هو صنو للصلاة في محراب الغيب . وكان امرؤ القيس وطرفة والأعشى يجرون على هامة هذا المذهب ولحق بهم عديّ بن زيد العبادي دون ان يغالي غلوهم لأن الحضارة رققت طبعه وشعره .

الا ان طباع الجاهلي لم تألف الملك وكانت على تنازع دائم معه لان البدائي هو ابن الفردية وفعل الوجود ينطلق من ذاته ويعود اليها . وليس النابغة الذي كان يهرع الى البلاطات يمتدح زعماءها، الا احد الذين انتجعوا الكسب في الشعر . الا ان اعتذارياته تؤدي لنا طرفةً ومثالا للسلطة الفردية المطلقة ووجيب الفرد في قبضتها .

لذلك كله نقول ان الجاهلي تعامل في شعره مع الحياة والمجتمع والكون والقيم والمعاني وكأنّ الشعر هو ربيب السيف يتقدمه ويلحق به . كان الشاعر يشهر شعره في وجه الحياة والقدر . الا ان ذلك الشاعر البدائي اسقط حيزاً رائعاً من التجربة الفنية ، ازدهر في الآداب الاخرى، وهو الجزء الاسطوري. والاسطورة تمثل الجزء الماورائي من معاناة الانسان العـــامة في قبضة القدر والحيّاة والحس والعقل ونوعاً من النظام الكلي الشامل لخلق الوجود وتحرك الانسان في قلبه والقيم التي تلهفه فيه . وانعدام الاسطورة في ذلك الشعر احاله الى نوع من التقرير والمحاكاة ، بل التكرار الرتيب الشبيه احياناً بالنقل العملي . وربما تمرس الشعر في تلك الحقبة بالمهمة العلمية اذ لم تكن الذهنية الانسانية قد ارتقت الى الفصل والتمييز بين طبائع الأشياء . ولو ان الجاهلي افاض في شعره بالاسطورة لكان قد وفق الى استبطان الواقع او النفاذ في قلبه والاطلاع

على نواياه الخفية . والاسطورة هي تعبير عن الاشياء بما وراءها وفيما يقصر عنه النقل الحسي والتقرير العقلي والبرهان الجدلي . الاسطورة تكاد ان تكون هي الشعر الصافي من حلولها في روح الأشياء وفي ضمائرها . وحين عطل الشعر القديم عن الاسطورة ارتدّ الى الواقع يعالجه ويتعامل معه بالادوات والاساليب الواقعية والحسية والوصفية، فكان الشعر، في ادنى مستوياته، نقلا نسخياً للواقع، وفي اعلى تلك المستويات تعظيماً وغلواً به، او معاناة في التفصيل بدقائقه ليؤدي من خلال تلك التفاصيل والاحداث سورة للانفعال ألنفسي الذي يرفده عليها من الداخل . ولم يكن البدائي يميز بين الفكرة التي تتضح له والعاطفة التي يعانيها دون وضوح . كما انه كان يعبر عن الاشياء باهابها الحسي ومن خلال الاحداث التي تواكبها وتحققها او تتحقق بها . وهكذا كان التعامل مع الواقع هو السبيل الوحيد لنقل التجربة من نفس الشاعر الى الآخرين عبر سيل من الانغام الهدارة غالباً او المهموسة نادراً، وفي صور تتناوب فيها النزعة التقريرية والنزعة الانفعالية التي تغير من احجام الاشياء ومقاييسها .

ففي حين يعمد الشاعر الى الفلذة الحسية ينقل بها ما في نفسه، كما فعل امروء القيس حين وصف فرسه وجعل له ايطلي الظبية وساقي النعامة وتقريب التتفل، او حين جعل لحبيبته ناظرتَيْ وحش وجرة المطفل . الا ان الجاهلي عبر في مرحلة ادنى فنياً من تلك المرحلة، اذ عمد الى الاوصاف المباشرة والنعوت الجزئية المنقولة عن المعنى الحسي المباشر . وتلك النعوت تحتشد احتشاداً قوياً في اوصاف الفرس والناقة والظليم والبقرة الوحشية والعقاب وما اليها . وهو حين اقتبس الملمح الجزئيّ كالقصب لساق المرأة والغصن لقدّها، انما كان يسمو بالمعاناة عن التقرير والمحاكاة الجزئية اللصيقة لصوقاً تاماً بالواقع . والجاهلي عانى الحسرة على التجربة الكلية الشاملة التي تنقل ما تنطوي عليه نفسه دون ان تخلي جزءاً يسيراً او كبيراً منه . وليست الفلذات

الحسية التي كان ينقلها ويؤلف بينها من هنا وهناك في الطبيعة ، الا محاولة لاستكمال المثال الذي ينوي رسمه وتحقيقه . ففرس امرىء القيس وناقته وحبيبته ، فضلا عن ناقة طرفة وما اليهما ، انها جميعها مجموعة من الملامح والنبذ الحسية التي تتضافر بعضاً مع البعض الآخر لتؤلف ذلك الايقاع الداخلي العميق الذي يُوهم الشاعر بانه نال غايته وعبّر عن ذاته .

الا ان التعبير بالجزء المنتبذ واللمحة الخاطفة لم يفِ بغرض الشاعر وظل يحس بأن ثمة اسلوباً اعمق وارحب يستوفي به غايته وان الالمام بالجزئيات اللامتناهية يسمو عن الواقع ، لكنه لا ينقله وفقاً للحالة . سية التي يعانيها منه ، وهنا نزع الشاعر الى مرحلة اخرى ، امتنع فيها عن التعبير عن الواقع تلميحاً بالاعضاء واللمحات الجزئية ، وامعن في تقصي الواقع والايغال في تفاصيله وجزئياته المترابطة ، وكان التوسع بنقل صفات الواقع والتدقيق فيه ، انما كان هو المحاولة الكبرى لتجسيد كلية التجربة في النفس . وعلى هذا الصعيد لم يقم فرق بين ما يعيه الشاعر وما يعانيه . يعبر عن الفكرة وعن الانفعال بالصورة الحسية المتمادية . وهكذا فان فكرة الكرم التي اعترت الشاعر وحار في امر تمثيلها تجسدت له ، فيما بعد ، عبر نهر الفرات يصفه الشاعر عبر ابيات طويلة ليقرن كرم الممدوح به .

فالنابغة يقول في وصف كرم النعمان :

فما الفراتُ ـ اذا هبّ الرياحُ له	ترمي اواذيُّه العبرين بالزبـدِ
يمده كلُّ وادٍ مترعٍ لجـبٍ	فيه ركام من الينبوتِ والخضـدِ
يظل من خوفهِ الملاحُ معتصمـاً	بالخيزرانة بعد الاينِ والنجـدِ
يوماً باجود منه سيبَ نافلـةٍ	ولا يحولُ عطاء اليومِ دون غدِ

أمرؤ القيس مثل سرعة عدو حصانه بوصف قدميه حين يعدو ومقارنتهما بالسرحان والتتفل . وتلك كانت لحظة موليةً عابرة ، واما النابغة ، فقد تهيأت

له هو الآخر فكرة . إنها فكرة الكرم الذي يفيض ولا ينتهي ولا يحول فيه عطاء اليوم عن عطاء الغد. فلم يقصر امره على اللمحة السريعة القاطبة : كما في عدو السرحات والتتفل . بل انه امعن في وصف دقائق المشهد الذي يجسد به الكرم . وها ان الرياح تعبث بالفرات ، تتعصف به رالاواذيّ . أي الامواج العالية ، تعتو على العبرين تتمزّق عليهما هي تكسوهما بالزبد ، وقد انهمرت فيه الروافد التي فاضت على ذاتها واترعت وثارت فيها الجلبة في الهدير . وها ان الملاح يعبر فيه ويوشك ان يهلك فيعتصم بالخيزرانة كي ينجو بنفسه . ان كرم الممدوح يشبه الفرات في حالة فيضانه تلك . والحقيقة ان ثمة بوناً ظاهراً بين المشهدين الحسيين اللذين توسل بهما الشاعر إن تلميحاً او تصريحاً . الا اننا، مع ذلك ، لا نزال نستشف عبرهما الاسلوب النفسي المتماثل في التعامل مع الواقع. لقد ابقى الشاعران الواقع على دلالته الواقعية. هناك قرره ، وهنا فجّره وعظمه وغالى به واختار منه العناصر الادل، الا انه لم يستبطنه ولم يكسه بالمجاز ، اي انه عَبَرَ فيه من الخارج الى الخارج ولم يُولجه الى الداخل ويستولده بواقع جديد . هذا التعامل الخارجي مع الواقع كان يمد الشاعر بنوع من القدرة على التجسيد، ولكنها قدرة محدودة متآكلة، تلتهم ذاتها وتكاد ان تختنق فيها لأن أطر الواقع حاسمة ومكينة . لا شك ان صورة الفرات في حال فيضانه ، جعلت الشاعر يتنفس قليلا عن غلوائه وان يتمادى في بلورة المعاناة او الفكرة . الا ان المشهد ظل على واقعيته الخارجية المنتخبة والمتخيرة بالحدس الابداعي شبه العيي . ولا شك ان النابغة استظهر من فيضان الفرات معنى الكرم والعطاء ، اي انه افاد من الواقع معنًى في نوع من الحدود المطلقة ، الا انه لم يفطن فيه الى مرمى ما ورائي او خلفيٍّ ، ولم يدعنا ندرك منه ما لم نفطن له بانفسنا . نقول في مثل ذلك ان الانفعال حاول الخلق، لكنه ظل اصمّ يتناول من الاشياء ما تناوله اياه، ولم يفترع احشاءها ولم يضمّها الى ذاتها . وما دامت الصورة تتم في العين او في الذهن وفي ايــة حاسة من الحواس ومهما تعاظمت ونأت واوفت الى اقصى ابعادها ، فان

مستوى الخلق والابداع فيها يظل مركوماً على ذاته ، انه حالة من الهياج الاصم الذي لا احداق تضيء له وتُنيره في ظلمة النفس والمادة . ويمكن ان نقرن بذلك وصف عنترة للبطل الذي يواجهه والذي ارتدى نعال السبت والذي بدا كأنه سرحة عالية ووصفه للروضة ووصف العجول التي تشبهت بها الخنساء. وهذه المحاولات كانت كلها سعياً لتخطي الواقع بالامعان فيه وقد احس الشاعر ان الواقع هو اقل بكثير مما في النفس من المعاناة .

وربما اتخذ الشاعر الواقع الحسي على عاطفة مشبوبة كما فعل النابغة في تشبهه بالملدوغ ومضيه في وصف الافعى الملساء والتي يوشك ملدوغها ان يهلك ، تُقعقع له النساء . ووصف الاسيرات لتمثيل عظم الخطب الذي تجره الحروب ومثله تمثل امرىء القيس بناقف الحنظل ووصف الحرب وتمثيلها ، كما بدا عند زهير . لقد كانت تلك محاولات مكدودة للسمو بالتجربة عن التقرير دون نجاح مأثور . وهناك صور استطرادية في الشعر القديم كتشبيه الفرس والناقة بالحمار الوحشي او الثور الوحشي والعقاب والظليم في ابيات تفوق العشرة ، وهي من الحالات التي تخطت التجربة الاولى واوفت الى اقصى غاية الوصف الخارجي . ومعظم هذه المحاولات يقع في باب التشبيه او الكناية الواقعية . والكناية تأخذ من الواقع الحسي دلالته شبه المباشرة . وحين تتعمق في الاستبطان ، فانها قد ما توفي الى حالة الرمز ، كما ان الرمز ذاته حين ينهار ويرسف ويُظلم ، فانه ينزل الى مستوى الكناية .

* * *

ومهما يكن ، فان **الجاهلي** وفق حيناً الى الارتقاء عن مستوى الكناية الحسية المباشرة التفصيلية الى نوع من المجاز . وفي تلك الحالة ، فانه كان يهتضم الواقع الخارجي ويطويه طيّ نفسه ويخرجه منها في حالة من التخطف وشبه الرؤيا ، فيدرك من الابعاد ما يقصر عنه التقرير الحسي او الغلوّ الواقعي . ذاك ان المجاز يتخطى الواقع ويقبض فيه على روح لا ينالها الواقع الغث .

نقع على ذلك في نماذج متعددة من الشعر الجاهلي وبخاصة في وصف امرىء القيس لليل وووصف الشنفرى لقوسه الثاكل ، وعنترة لفرسه المشتكي وربما في تمثيل زهير للحرب بناقة عشواء . وفي ذلك كله خطف المجاز بحدسه الرائع وانف من التقرير الواقعي والتفصيل شبه النثري وخفق جناحاه في الاجواء الابداعية العليا . وقد كان وصف الليـــل لامرىء القيس ذروة الابداعية الجاهلية لانه ربما تخطى فيه المجاز الى الرمز . واذا عزمنا على تقدير نسب الصور الحسية النقلية او الاستطرادية التفصيلية ونسبة الصور المجازية الابداعية، فان الاولى تغلب على الثانية بشأو بعيد ، لان المجاز يقتضي نوعاً من الروحانية في الانفعال والرؤيا في الخيال لا تتيسر ان الا في اللحظات المتفوّقة .

* * *

وحين طرأ **العصر الأموي** اتخذ الشعر الصفة السياسية من واقع العصر وصفة اللهو في شعر عُمَر وكثيِّر ومن اليهما ، والصفة العذرية في قيس وجميل ومن لفّ لفهما . الا ان طبيعة الصور اقامت على حدودها والمعاني ظلت مقيمة في حدود العمود المقرر لها ، اذ لم تكن الحضارة العربية قد ادركت مرحلة التعقيد والتوليد والتجريد والتمازج . وفي قاع الشعر الاموي تبدلت بعض ملامح اللوحة الشعرية ، الا ان الطبائع العامة ومستوى الابداع كان قد رسم وطرق من قبل .

أما في **العصر العباسي** ، فان المعاني المباشرة المقررة ، قد مزجت بعضاً ببعض من قدرة العقل على ارتيادها . ومثلما موزجت الالوان في الوشي والتفويف والاطعمة والحجارة في الفسيفساء كذلك موزجت المعاني وولدت بعضاً من البعض الآخر حتى ليمكننا القول ان ذلك الشعر كان شعر التوليد والتعقيد . ونقع فيه هنا وهناك على بعض الصور النفسية الحالكة ، الا ان ذلك لبث طارئاً ولم تُقدّر لابناء **النهضة** في مطلعها العبقرية الفذة التي تهدم الاسوار حيث وقف الشعر يراوح دهراً من الزمن وشعر شوقي ينتمي الى فنون متعددة،

الا ان مستوى الصورة كان مرسوما عليه من قبل وان كانت الصورة المجازيه تغلبت على الصورة المباشرة الحسية التي استهلكت الشعر القديم .

* * *

وفي تقييمنا المعاصر لذلك الشعر بتنا ندعوه **الشعر الكلاسيكي او الاتباعي** لانه انتهج على نهج وسار على سنّة موروثة ومتوارثة . ولسنا نرى ان القصيدة القديمة كانت قصيدة كلاسيكية فعلية ، الا اذا اتخذنا عبارة الكلاسيكية في نطاق التدليل على الشعر القديم المتوارث والذي اتضح سبيله وعُبِّدت طرقه ويَسُر السّير في ركابه . فالشعر القديم هو كلاسيكي من اتباع القواعد الواعية واللاواعية التي كُرِّست وقُدِّست ولم يكن ثمة مندوحة عنها . وكل شعر ينحى المنحى العام والذي جرت عليه قواعد مقررة ، انما يدعى كلاسيكياً على نوع من التجوز . اطار الشعر القديم كان اتباعياً كلاسيكياً وكذلك طبيعة الفكرة والصورة واقتصارهما على ما يقتنع به العقل ويسيغه ويواجهه في طرقه واساليبه . ولسنا نشير بذلك الى الطرق او الاساليب القائمة على الحجة والبرهان والبيِّنة ، فهذه تناقض الشعر في طبيعته وبنيته مناقضة سافرة ، وانما نلمح بذلك الى الروح المنطقية والعقلية التي تتكتم في قلب الصورة وتدعها في متناول الفهم العقلي واليقين المنطقي . وليس في الشعر القديم تلك الصورة العليـا المظلمة والعمياء والمنبجسة من اعماق الهلسنة والنشاز واللاوعي . وبذلك كانت تجربة ذلك الشعر كلاسيكية في مداها الابداعي . واذا اضفنا الى ذلك حتمية الوزن والقافية **والموضوعات المقررة في متن القصيدة، والمعاني المقررة في متن الموضوع ، والتشابيه المقررة في متن المعاني ، ترجح لنا أن الشعر القديم اتصف بكثير من الطبائع الكلاسيكية** . الا اننا نشهد في الجانب الآخر ان ذلك الشعر كان ذاتياً ووجدانياً والكلاسيكية تنحى المنحى العام الشامل ، وانه كان يتبارى على الاحالة في المعاني حين يطفر به الانفعال طفرته المنكرة ، كما هو شأن النابغة في قوله بأن سيوف الغساسنة تقدُّ الدرع السلوقي المضاعف وتوقد بالصفاح

نار الحباحب . وثمة موضوعات رومنسية قامت في عمود القصيدة الجاهلية وباخصها الطلل وبكاء الزمن الميت والعواطف والنزوح والاحبة والظعائن ، كما ان لوحة الصحراء لم تكن ابداً متجهمة وبخاصة في وصف الثور الخاضب والمياه المترقرقة.ومغامرات الحب التي قام بها امرؤ القيس تحت احداق الليل والنجوم وبين احضان الطبيعة كانت تنطوي كلها على ما يشبه المعاناة الرومنسية. لهذا يخيل الينا ان القصيدة القديمة كانت **كلاسيكية رومنسية في آن معاً** ، وفي البيت الواحد والمقطع الواحد كان ينزع الشاعر من منهج الى آخر . ونعثر كذلك على واحات من الوصف البرناسي حيث استقلت المادة استقلالا شبه تام ونقع كذلك على لمع رمزية نادرة. الا ان الاطار العام في روح الاسلوب والتعاطي مع الفكرة والتعامل مع الصورة كان كلاسيكياً .

* * *

ومهما يكن فان **القصيدة المعاصرة** امتدت من القصيدة القديمة حتى الثلاثينات من هذا القرن وكان شوقي وحافظ ومثلهما البارودي والجواهري والرصافي ائمة الكلاسيكية الجديدة على مجاز خفرٍ وناءٍ أحياناً. الا أن الأدب العربي اتصل بالأدب الاجنبي في لبنان وربما في مصر بحملة بونابرت وانتشرت الارساليات والمطابع والصحف والجمعيات الأدبية والفكرية وطالع بعض الناشئة أدب الرومنسيين أمثال هيغو وموسيه ولامرتين ومن اليهما . وكانت الحالة النفسية والمستوى الحضاري في النفس قد أوفيا الى حالة تماثل المستوى الرومنسي ،ومعاناته فتقبل بعض الشعراء العرب الاتجاه الرومنسي وركنوا اليه وأقاموا في خاطره وضميره يصغون الى همسات نفوسهم والى همسات الضمير التي خلّفت قبلاً وكأنها بكر وطلعوا علينا بشعر أوشكت ان تنبتّ صلته بالشعر القديم .

* * *

الاتجاه الرومنسي

تمهيد : بين الكلاسيكية والرومنسية

نشأ هذا الاتجاه منذ أقدم العصور ، لانه ملازم للنفس البشرية حين تسعى للتعبير الكلي عن ذاتها . الا ان النظرية النقدية والشعرية وعته وأكّدت عليه في القرن التاسع عشر في اوروبا . وكما هدمت الثورة الفرنسية والثورة الاميركية نظام الرقّ ونادت بالأخوة والمساواة والحرية وقوضت دعائم الملكية ، كذلك فان العقل الذي تمادى في غلوائه مع الكلاسيكيين في القرن السابع عشر هُدّمت أركانه وزُعزعت وثنيته وطغا عليه الانفعال وربما الخيال كتعبير عن تحرير النفس أو تحررها من ربقة الكبت الحسي والمنطقي والعقلي . وكانت الكلاسيكية مذهباً مستمداً من الاغريق وخاصة ارسطو في كتابه فنّ الشعر ، وهو يقدّس القدماء ويجد التقيد بالنسج على منوالهم التعبير الاسمى عن النفس والمستوى الاعلى لكل ابداع . وهذا المذهب هو الذي قال بامامة العقل وسيطرته على كل من الانفعال والخيال وكبح جماحهما في سبيل التعبير الصقيل ، الواضح ، الذي لا يدع اية غاية للبس . كل ما تعانيه النفس ينبغي أن يعبُرَ في مصهر العقل حتى يعرّيه من كل شائبة ويدعه سائغاً واضحاً . وكان أدبهم ، غالباً ، أدب الفكرة لا أدب الصورة . وفي المآل الفني الاخير كانت الكلاسيكية ذات منزع مثالي ، تؤكد على ايجابيات الحياة وانتصار الخير على الشر والحسن على القبح والحق على الباطل ، اي انها كانت تصدر عن نزعة تثبت عقلانية العالم في مطافه الاخير وان كانت الأهواء تتعصف بالاحياء وتزري بهم وتميل عن سواء السبيل الى الهلاك المحتوم . وتلك نظرية الكاترسيس التي نادى بها قبلاً ارسطو . ولا مجال للافاضة بتقرير مبادىء هذا المذهب وانما نشير الى انه اتبع قواعد في النظم والاخلاق والجمالية تضافرت كلها لتثبيت الاحوال النفسية ، اي انها حاولت ان تتلمس الدائم عبر المتغير والكلي عبر الجزئي والانسان عبر الفرد . والنفس البشرية تحيا في دوامة

ابدية من العواطف الهاربة والمتناقضة وتلك الدوامة تدحر الانسان لا بها توفنه بأنه مقيم في عالم مستعجم عليه ، يعانيه ولا قبل له قط بأن يعيه . والوعي هو ارادة قُدْرَةٍ وفعل ايمان بالنسبة الى الانسان وكأنه به يسيطر على ذاته وعلى الوجوُد . وكانت الكلاسيكية تجذب الاحوال النفسية اللاواعية الى حالة الوعي دون ان تفقدها توترها غالباً . الا ان الانسان احس بأن حقيقته ليست في الحقائق المقررة التي يُقرُّها العقل ويعيها وحسب، وانما هناك احوال عميقة وجدية وفاعلة وهي الاحوال الاعمق،وهي تفرُّ من قبضة العقل وهيمنة المنطق وتقيم بارحة هاربة في ذاتها ، تعانى في حياتها ووحدتها وهبائيتها . ومن هنا اتجه الشعراء الى ما وراء العقل او حوله ، الى الحالات الشعورية المقيمة حول الخطوط العقلية الحاتمة والواضحة . ومن هذا الاتجاه الشعوري بل من الاتجاه الى تقديس الشعور، بعد ان خلع وثن العقل عن سدّته نشأت الرومنسية في بذرتها الاولى وتطعمت من ثمة بالحاجات والضرورات النفسية والتعبيرية التي عُرِفَتْ بها .

ودارسو هذا المذهب يؤكدون على تأثر أصحابه بالأدب الشكسبيري وكان هذا الأدب قد اكتشف خلال القرن الثامن عشر ، اكتشفه فولتير وقيّمه تقييماً جزئياً من خلال الوحدات الثلاث التي يؤمن بها الفرنسيون . الا ان تمثيل مسرحيات هذا الكاتب مراراً في فرنسا أبانَ لهم عن ضلالهم وانه ليس من أمر محتّم بحتم مطلق في الفن ، وان أية وسيلة تدع الفنان اوغل في تجربته هي الوسيلة الناجعة التي ينبغي ان يتبناها ويعمل بموجبها المبدعون . وربما هالهمْ ان ما كانوا قد حسبوه مجالاً للابداع في القواعد الكلاسيكية ، كان ، فعلاً ، مجال للتضييق على الابداع والاخناء عليه بالقيود المجانية الخارجية ومنع الكاتب من ارتياد التجارب الحرة التي تستوفي وجوه المعاناة جميعها في النفس البشرية. ففي أدب شكسبير أطلق للخيال والانفعال عنانهما وبدلاً من أن يزريا بالحقيقة الانسانية ويسفها اليقين الفعلي،فانهما امداه بالصدق والعمق من استبطان العقل والامتناع عن التخلي عنه . والحوار الشكسبيري في مسرحياته كلها يعتمد على

الصور كما يعتمد على الفكر ، والانفعال والذهول يلمان بالابطال ، ولكن الحوار يبقى صامداً من الداخل لانه توسل الانفعال والخيال للتغور في اعماق العقل . ليس في الحوار الشكسبيري مجانية ولا هــذر وهذيان بلا طائل ولا انثيالات بترهات الغلو الاخرق، وانما هناك حقيقة تعمقت في ذاتها من التأمل والمعاناة ، فأدركت اعماق العقل دون ان تفقد حيوية الانفعال وصورية الخيال الرائي . ولقد اقتبست الرومنسية ذلك كله عن شكسبير ، كمـا ان المسرح الرومنسي احتذى على مسرحه دون ان يوفق الى مثل ابداعيته لان مواهب اصحابه وثقافتهم ومعاناتهم لم تبلغ الشأو الشكسبيري الكبير . ومع المسرح الشكسبيري فقدت القواعد الكلاسيكية المحتمة قبلاً قدسيتها وتناثرت أشلاؤها بين أقدام الانفعال المتحرر . وفضلاً عن ذلك، فان المسرح الشكسبيري أعطى نماذج فعلية وخالدة من الفن السوي القائم على جمالية مباينة للجمالية الكلاسيكية. انه يقين فعلي وأثر صمد على الزمن بل انه اعتلى ذروة الابداع فيه .

ثم ان الأدب الكلاسيكي كان أدباً ارستقراطياً ، بمعنى انه لم يكن يحفل الا بما يلمّ بالامراء والملوك والقواد وهو تابع للملكية ، يمهّد لها ويؤيدها ويدع حقوقها المكتسبة من المسلّمات التي لا يتطرّق اليهـا الجدل بالريبة والشك . وكانت الملكية تدعم الأدب الكلاسيكي بالمال والحظوة والمناصب والالقاب وتعين الحماة والاصياء . وبعد ان قامت الثورة الفرنسية او قبلها اهتدى الأدب الى غايته وانه تعبير عن مثال الحياة من خلال واقعها وان عليه ان ينتظم امرها ويمكّن لسويتها الفعلية وانه تعبير عن الشعب ذاته وليس تعبيراً عن الطبقـة الحاكمة والمستأثرة الظالمة . ورواية فكتور هيغو « البؤساء » خير دليل على ذلك. والطبقة البرجوازية الناهدة والتي اثبتت كفاءتها وجدارتها امام الحياة ومعطيات التقدم كانت تقتضي أدباً جديداً يعبر عنها، وقد اغتمطت زمناً طويلاً واهتضم الملكيون والارستقراطيون حقها . والأدب الرومنسي عمـل لخدمة الحياة والابانة عن عاهاتها وشوائبها وتقاليدهـا المتسللة من تقاليد الرقّ والعبودية

وافتضح تآمر الاقوياء والاثرياء على حقوق الشعب. وبذلك نزل الأدب من برجه العاجي ومن عمالته للسلطة وبات في خدمة الشعب بل الانسان الكريم والحرّ . وفضلاً عن ذلك فقد تُرجمت آثار كثيرة من الأدب الشرقي وتلك الآثار كانت تُناقض الحتمية العقلية والامكانية المنطقية وتغرق في عالم ساحر اسطوري تتفكك فيه النفس من كبتها وسويدائها وانصهارها في قالب العقل المتزمت . ففي العام ١٨٠٤ ترجم الفرنسي كالان الف ليلة وليلـــة وكانت ترجمتها مثل ترجمة شكسبير قبلاً انفتاحاً على عـــوالم جديدة من الابداع والخلق، تناقض تمام التناقض المسلمات التي ركن اليها الكلاسيكيون وتعسّفوا بها على الموهبة الفنية المبدعة . كانت ألف ليلة وليلة تمثّل الحلـــم الرومنسي الساحر، حيث تبطل سنّة الممكن والمستحيـــل وتخرج الاشياء من قمقم العقل ونفق المنطق لتنموّ في أجوائها الخاصة، معبّرة عن انسان يؤمن بالعوالم الأخرى التي رفضها العقل وأنف منها . وكانت قصة شهرزاد وشهريار مادة للخلق الفني من الحلم الجميل الذي جسّداه . ألف ليلة وليلة هي نتاج الخيال المجنح المتمالك لروعه والمنهمر من ذاته دون أي عائق يعيقه .

وإذا أضفنا الى ذلك الترجمات عن الآداب السكندنافية وما اليها تبين لنا ان عوامل متعددة عملت في نشأة هذا المذهب . الا ان العامل الأهم في ذلك كله هو العامل النفسي . فقد كانت النفوس معدّة للتحرر وارتياد معـــالم النفس والروح والخيال، وكان الانفعال قد أكّد عصمته وجديته من قبل ومن بعد.

* * *

نشأة الرومنسية العربية :

منذ أن وفد بونابرت الى الشرق ارتج على ابنائه امام أعجوبة الحضارة التي بسطها هذا الفاتح العجيب أمام أعينهم . وحين نزل في الأرجاء المصرية كانت تصحبه حملة من العلماء في كل من فنون العلم والمعرفة ،

كما انه اصطحب معه جماعة من مستشرقي الكوليج دي فرانس الذين يتقنون العربية ويحسنون التحدث الى المصريين بلغتهم الخاصة بهم. ولم ينزل بونابرت على المصريين كسائر الفاتحين بسيف الدم والنقمة، وانما مهّد لنزوله بمنشور أعده وترجمه المستشرقون وفيه يبلغهم عن رسالته الحضارية في انقاذهم من ظلم المغول ويبشرهم بآيات الثورة الفرنسية في الحرية والاخاء والمساواة وانه وافد اليهم ليمكنهم من تحقيق انسانيتهم والخروج من عصور التخلف والظلمة ومن نير الجور. ولم يكد يستتب له الأمر حتى اعدّ مختبراً خاصاً كان يدعو اليه أئمة الشعب ويُجري أمامهم التجارب العلمية المدهشة ويحول المعادن ويكشف الاختراعات. وليس لنا ان نتبسط في بذل هذا الأمر وان نُقيّم آثار الحملة الفرنسية كلها وانما نتولى من ذلك الجانب الوالج في بحثنا وهو يقظة الوعي والاحساس بمعنى الحرية وحتمية التحرر. ثم انه أنشأ مجلة بالفرنسية وأخرى بالعربية.

والمهم في ذلك ان المصريين اكتشفوا ان هناك عوالم أخرى غير العوالم التي يرزحون تحت نيرها وان الانسان هو قياس كل امر وانه هو البداية والنهاية. وذلك لا يعني قط ان المصريين كانوا متخلفين، وحين وفد اليهم بونابرت استيقظوا في الغداة وهم تقدميون ومتقدمون. بل أننا نؤكد على ان الثورة الفرنسية التي احتضنها بونابرت وأجواء الحرية التي نشرها كانت حرية أن تبذر البذور الاولى للثورة الداخلية التي تغذي تربة الأدب وتدع الانسان قادراً على أن يرى رأيه في الوجود وان يقيّم بقيمه.

ولم يكن البعثات التي اوفدها محمد علي الى اوربا بأقل تأثيراً، وكتاب «طبائع الاستبداد» لرفاعة الطهطاوي يكشف عن عقل نيّر ومستنير بالغرب وان بذوراً جديدة شرعت تنمو في تربة مصر. وكانت اليقظة قد دبت في لبنان من اتصاله هو ايضاً بالغرب عن طريق الارساليات والصحافة والطباعة وتجند الصحفيون الأوائل لنقل التراث والاختراعات الغربية في مقالات علمية الى ابناء الشرق.

ومجلة المقتطف كانت الرائدة في ذلك ويعقوب صروف وابراهيم اليازجي ومن اليهما أنفقوا جهوداً كبيرة في نقل منجزات العلم والمعرفة في لغة أليفة، مستساغة . واعتنق فرح انطون بعض المذاهب الفلسفية وحاول ان يفسرها لأبناء قومه وأن يضيف اليها ويسهم فيها مبيّناً ماهية الانسان والحقوق الطبيعية التي يتمتع بها . وربما ترجمت بعض الآثار الأدبية الا ان النهج العلمي كان أغلب . وللمقتطف انتشار كبير في عصرها وهي التي ثقفت نخبة من أبناء الشرق واقتفت أثرها الهلال والضياء وما اليهما . الا أن الأهم في ذلك ان الارساليات البروتستنتية الوافدة على الشرق بالتبشير والمال،زعزعت اركان اليقين القديم ووضعت المسلّمات الدينية موضع التساؤل وأيقظت معنى الحرية حتى في الايمان الديني وكان يُخال من قبل نهائياً ودائماً ولا قبل لأحد بالتعرض له . وجاءت الترجمة العربية للكتاب المقدس بلغة يسيرة دون ان تتخلى عن البلاغة مع البروتستانت وعلى لغة عربية شديدة الاسر مع اليسوعيين وقد تولاها الشيخ ابراهيم اليازجي . وكان لترجمة الكتاب المقدس فعل كبير في النفوس. وكان الانجيليون البروتستانت يدرّبون الطلبة على حفظه عن ظهر قلب وتلاوته في المحافل كما انهم كانوا يترنمون به في الاجتماعات الدينية . والكتاب المقدس وبخاصة في عهده القديم لا يعدو ان يكون أروع أثر أدبي رومنسي في التعبير عن زوالية العالم وفي النفحة الروحية المنطلقة من عقال القواعد المنطقية . كان يلج الى الروح بمثل الذهول . ولم يكن يخلو بيت في جبل لبنان منْ نسخة من كتاب المقدس ، يسجلون على دفته الاولى أسماء أبناء العائلة وتاريخ ولادتهم، يوماً وشهراً ويتبركون بذلك غاية التبرك . كما أنهم كانوا يعمدون الى تلاوته في أماسي الشتاء ولياليه الطويلة . والذين اعتنقوا البروتستانتية كانوا يحفظونه مزموراً مزموراً عن ظهر قلب . وهذه الآية الرومنسية الرائعة تسربت الى النفوس وكمنت فيها واختمرت ومهدت لنشوء أدب يماثلها في الذهول والرؤيا والانفعالية الخالقة . وأئمة المذهب الرومنسي عند العرب أمثال جبران والياس أبي شبكة كانوا يدمنون تلاوة الكتاب المقدس وكان بالنسبة اليهم

الينبوع الدائم للغذاء الفني والروحي . وليس من العسير ان يستشف القارىء في آثار جبران الاولى والاخيرة تقمصات الكتاب المقدس واسلوبه ومعانيه وصوره وذهوله وخياله . فقد كان جبران يحسب ذاته نبياً وفي أعماق ضميره كان يقتفي أثر الكتاب المقدس ليضع كتابه النبوي الخاص به . أما الياس أبو شبكة، فقد تلمظت خطايا ذلك الكتاب في أفاعي فردوسه وتعانقت عناق الشبق والضغينة مولدة احدى اكبر التجارب الشعرية في الأدب العربي المعاصر. ومهما يكن، فان ظل الكتاب المقدس وبخاصة في ترجمته البروتستانتية كان يهيمن على أدب النهضة الابداعي وقد تجتزىء بمقاطع كاملة مقتبسة منه .

وفضلاً عن ذلك فقد نشأت في بيروت جمعيات تحررية مكتومة من أعضائها رواد الأدب في القرن التاسع عشر وبخاصة الربع الأخير منه ومن هؤلاء فارس نمر ويعقوب صروف وابراهيم اليازجي قبل ان ينزحوا الى القاهرة وكانت هذه الجمعيات توزع مناشير مغفلة تحمل تعاليم الثورة الفرنسية وخليل مطران ذاته اضطهد على أفكاره التحررية واضطر للهجرة الى مصر ومنها الى باريس . ولم يكن من الممكن ان تقف مبادىء الثورة الفرنسية عن الانتشار والظلم العثماني يلقي بجناحه الكالح السواد على لبنان كله . وكان اللبنانيون قد اطلعوا على هذه المبادىء من قبل في عاميتيّ لحفد وانطلياس حيث بشر الشعب بمبادىء العدالة والمساواة والحرية واسم العامية مستفاد من لفظة الكومين الفرنسية .

وما عتم الاحتلال الفرنسي ان انتشر في لبنان وعمت الثقافة الفرنسية منذ عام ١٩٢٥ وذاعت الكتب الفرنسية بلغتها ، او مترجمة . كما ان اللغة الفرنسية غدت لغة رسمية وبات الاطلاع على الأدب الفرنسي من يوميات الانسان اللبناني وبخاصة الطلاب .

الا ان ما يلفت الانتباه ان اللبنانيين كانوا متأثرين في تلك الحقبة بالرومنسية، فيما شاعت في الأدب الفرنسي في الحقبة ذاتها المذاهب المتقدمة ، وبخاصة

الدادية والسريالية . ولم يقتد اللبنانيون بهذين المذهبين لان تجربتهم النفسية او معاناتهم لم تكن قد اوفت الى ذلك المستوى ، كما ان الالحاد الاجتماعي الذي صدر عنه هذان المذهبان لم يلق قبولا في النفوس. وهكذا اقتفى اللبنانيون أثر المذهب الذي عبر عن نفوسهم وتكافأ مع مستواهم الابداعي وقدرتهم في تمثيل الأشياء ومعاناتهم للمصير . وربما شذّ عن ذلك اديب لبناني هو اديب مظهر وقد تأثر غاية التأثر بالبير سامان وانتهج على النهج الرمزي ، وربما السريالي . الا ان هذا الشاعر توفي وهو في السادسة والعشرين من عمره وفاة مشبوهة مفاجئة ، اذ كان يناهض الاحتلال الفرنسي ويعقد صلات مع زعماء الدروز الثائرين في جبلهم العزيز .

والتقت تجربة ابناء الوطن المقيم بتجربة المغتربين في مهجرهم ، وكان هؤلاء قد نزحوا عن بلادهم هرباً من الظلم التركي وطلباً للرزق في بلاد حسبوها بلاد الحرية . وكان ادب المهجريين رومنسياً من طبيعة معاناتهم التي برحت بهم فيها الآلام ومفازة الغربة بين يَدَيْ عالم قاس متكالب على المادة ، وكانت معاني الحنين الى الوطن تنثال من مآقي قصائدهم بافجع الرثاء ، كما انهم انبروا لمعاني الحرية في وجوهها كلها وانتضوا سيفها على المستعمر التركي قبلا والمحتل الفرنسي من بعد . وقصائد الشاعر القروي في التنديد بالاحتلال الفرنسي والدفاع عن الدروز تمثل نوعاً من الملحمية شبه المعاصرة ، تذاع في العالم العربي وكأنها من النبوءة والمزامير العربية . وكان من جراء انتشار الشعر المهجري ان عمت التجربة الرومنسية التي تفلك عقال الروح وتُعبّر عن الندم، كما انها تسمو على ذاتها، فتتخذ البطولة في ساح الشعر سلاحاً على الظالم المستبد . فالشعر المهجري هو من الشعر الرومنسي الخالص .

وأما في الوطن العربي فقد قامت جماعة ابولو في مصر وكانت لها مجلة تنشر الشعر المهجري وتدعو له ، كما ان شعراءها اعتبروا التجديد قائماً على المنحى الرومنسي وزعيم الحركة ابو شادي كان ينظم الشعر المتشكي الباكي وينعى

آلام الغربة ويتخذ العبارة البسيرة والتشبيه الداني والمشاعر تسيل وتسح من شعره .

واما زميله الدكتور ابراهيم ناجي فقد تطور ومرّ في مراحل عبر رومنسيته وقصائده الاخيرة اتصفت بجدية المعاناة وجزالة التعبير فيما تهلهلت عبارة القصائد الاولى وتلقفت ادنى مستويات الانفعال الطافر من ذاته والذي يخبط في مظاهر العالم ويعريها وفقاً للاهواء التي تتعصف به . وبلغت الرومنسية المصرية اوجها مع الشاعر محمود المهندس وقد لحنت بعض اشعاره وطارت شهرتها .

والرومنسية المصرية لم تكن مبدعة الابداع الكبير من ضآلة مواهب اصحابها ومن قلة ثقافتهم الفنية وجماليتهم الدانية المتناول واخذهم الشعر بأوهى سبله . الا ان مجلة ابوللو فتحت الباب لشاعر تونسي كبير هو ابو القاسم الشابي الذي التمع نجمه في حينه ، ثم كسفت انواره اذ توفي في السادسة والعشرين من عمره مخلفاً اثره ديواناً رومنسياً رائعاً .

ويمكن ان نصنف التجربة الرومنسية وفقاً لمعاناة اصحابها على الوجه التالي :

نزعة الحرية :

كانت تجربة الحرية في وجوهها كافة احد الموضوعات الاثيرة عند الرومنسيين العرب ، وكانت الحرية منذ البدء فعل وجود وتحقيق ذات بوجه الظلم والعتاة من المستعمرين وسائر مبتزّي كفاح الانسان وكرامته. وموضوع الحرية يتباين مستوى ابداعياً بين الشعراء ، يتدنى حتى الهياج السياسي المباشر ، ويسمو حتى التأمل الروحي والصوفي والانعتاق من سجن الجسد . وكانت تجربة الحرية تتعصف وتخطف وتقصف في شعر شوقي ، منذ مطلع القرن على هفوات كبيرة حين كان يجارى المستعمر والحاكم على مصالح الشعب وكرامته . وحين اطل خليل مطران على الشعر العربي اطل

عليه ثائراً ، متمرداً ، وانتهى مسالماً حكيماً . الا انه عبر ذلك عبـر عن تجربة الحرية بعمق من خلال الاقاصيص والتمويهات التاريخية والاسطورية مظهراً ان الحرية ليست أداةً خارجية بقوّة سلاح وبطش وعنف ، وانما هي حركة ذاتية صوفية تقتضي من اصحابهـا التبتُّل والانقطاع والتقشف ، وهي حين تحل نعمتها في النفس تدحر الظالم من ذاتها ، وتدعه يتداعى من دونها . والشعوب الصغيرة القليلة العدد حرية ان تنتصر على الشعوب الكبيرة ، اذ ما عانقت الحرية وحلت في روحها وتمرست بها كفعل انقاذ من عاهات العالم . وقصيدة « فتاة الجبل الاسود » تمثل نموذجاً عن تلك التجربة وكذلك قصيدة « مقتل بزرجمهر » التي تبين عن فكرة اثيرة عند مطران وهي ان الظالم لا يولد من ذاته بل انه يولد من رحم الشعب الخانع ، القاعد عن الكفاح والمُتلهي بالطاعة العمياء لذوي البطش . ولقد طفرت ابنة بزرجمهر الحكيم بين الجموع التي اتت لتشهد مقتل والدها الذي اراد كسرى الاجهاز عليه لانه نصحه خيراً بشأن الرعية . الشعب هنـاك كان يقف ، هاماته تنتصب وتشرئب لتشاهد مقتل الوزير الحكيم . ولقد فرت ابنته الصفوت سافرةً ، لا تجزع من امر . وحين تحرى الملك عن تهتكها ذاك تجيب :

ما كانت الحسناء ترفعُ سترهـا لو ان في هذي الجموعِ رجالا

ومع ان النزعة القائمة ثمة هي نزعة خطابية ، فانها كانت تحفز الى الثورة والارتداد على الظالم والظالمين . وفي مطولة نيرون وضع خليل مطران ملحمة حديثة في التنديد بالظالم واحتضنها عبر مقاطع وفقاً لتسلسل منهجي أُثِرَ عنه. وقد بين تعسف الظالم وتماديه حتى انه يحرق بلداً ويقتل والدةً ويفري فـي احشائها والقوم مذعنون . انهم خالقو نيرونهم قيصر قيل له ام قيل كسرى . وآية ذلك كله ان مصير الشعوب هو في ايديهم ، يستذلون اذا ذلوا من ذواتهم ويتحررون اذا تحرروا منها . لا شك ان المطران لم يحتضن توغلا في تجربة الحرية ، كما عرفت عند كامي وسارتر ، الا ان ما نوّه به في حينه كان بدعاً

جديداً في عالم الاعناق الملتوية والرؤوس المنحنية والتكالب على طلب الرزق كيفما تيسر . والرومنسية تطل من تلك القصائد باوصاف متعددة ، أهمها النهج السردي القائم على الدهشة والاثارة ، اي على نوع من الميلودرامية . ومنها المواقف العاطفية والشجاعة الفائقة ، عبَّرَ عن ذلك كله بلغة عربية صقلية شفافة وجمالية مُتعنتة دون صلف وتجهم . فالمطران هو ابو الحرية المتقنعة بالف دثار على وجهها ، لم تسفر خوفاً من المستعمر ومن كونه مغترباً في بلاد مصر ، يجزع ان يضطهد على مواقفه في موطن غير وطنه .

وكان الشابي في تونس يعاني هو الآخر من عقده الاستعمار والمستعمرين . كان الفرنسيون يحتلون عليه بلده ، والشعب لاهٍ لهوه اليومي ، يتناحر على المكاسب الآنية . ولقد حمل الشابي نبوءة الحرية لشعبه ورفع علمها وبيَّن على حتميتها من نواميس الطبيعة وعناصرها ومظاهرها . في الريح التي تُسقط الاوراق الصفراء والحطّاب الذي ينزل على الجذوع الميتة بفأسه ، والجذور التي تنام في قلب التراب ، حاملةً شوق الحياة ، حتى اذا تحرك نسغها عادت الى عالم البعث والحركة . العواصف تُنبيء بالثورة والزلازل وكل ما في الطبيعة يدعو الى الثورة . الا ان الشعب لا يزال غافلا وعاجزاً عن الانفعال والفعل في قلب الوجود . وهكذا تبدو الحرية سنّةً من سِنَن الوجود بالنسبة للشابي . انها وحدها فعل التجدد والتقدم والجدارة لاكتساب كرامة الحياة . وفي لحظة يقنط من الشعب وينطلق الى الغاب متوحداً منقطعاً عن الشعب الذي خذله واقام على هوانه وآنيته وتكالبه على المكاسب الصغيرة الدنيا . وفي الغاب فانه كان يكتشف معنى الحرية من التأمل والحلول في قلب الطبيعة والمظاهر . الا ان الشعب ذاته الخانع ، المقيم على ذلّه ، يثور ثورة يتوقعها الشاعر بالحتمية النفسية وحتمية التقدم والوعي والدفاع عن كرامة الانسان والحياة . الحياة تدافع عن ذاتها من خلال الشعب والثورة حتمية . ينام الشعب ويستلقي ثم يستيقظ في غداة ويحطم الاوثان والتلاع والقصور . فالحرية هي فعل تقدم

وتحقيق لانسانية الانسان وسعادته ، انها تفد من الداخل من فعل الحريــة وتتكامل في الطبيعة والعودة الى حياة الروح . الا ان جبران كان الأديب المتقدم في ذلك كله ، والشابي ذاته اقتبس عنه ، واجواء الشابي الشعرية حافلة بالرموز الجبرانية والاستعارات والتعابير . كان جبران من المتصوفين الداخليين الذين درّت لهم الرؤيا وعبّروا الى المجاز الآخر من الوجود. رنا الى واقع بلده ، فوجد الناس مستعبدين بالسياسة ولكنهم مستعبدون من انفسهم بالتقــاليد والعادات التي تبلى وتفنى وتقيم في الشعب كالجثث التي تطلب من يدفنها . والكتابات الجبرانية في العربية تُندد بالاقطاع السياسي والديني وخمول الشعب وقعوده ، وحين انتهى الى الكتابة بالانكليزية ،كان قد ادرك الصفة العالمية الكبرى وعمل على تحرير الانسان كلّه فوق الزمان والمكان . ومنذ عام ١٩٠٦ نشر«عرائس المروج» وهي تضم ثلاث اقاصيص مستمدة من الحياة اللبنانية. ومنها قصة مرتا البانية وهي فتاة تهتّك بها اليتم والفقر في احضان وصيٍّ بائس، اختطفها فارس عابر ولطّخ عرضها وغادرها كضحية هينة بين ايدي الآخرين. ولقد انحدرت من قاع الى آخر ، لا نهاية لمطاف بؤسها في مجتمع الظالم والمظلوم والقوة والضعف . وما هي صلة مرتا البانية بتجربة الحرية في ادب جبران . ان هذه المرأة كانت تجسد مأساتها هي بالذات ، مأساة المرأة التي تتيقظ للحياة، فتجد نفسها ، وهي عاجزة عن الفعل والصمود لان قوة الاقوياء تتوسلها للمتعة وتُلقيها كالنفاية بعد ان تفترس لبابها . الا انها تمثل من ناحية أخرى ما هو أنأى من ذاتها ، انها الضحية البريئة في عالم انتفت فيه العدالة من انتفاء فعل الحرية ووعيها في النفوس . وبالنسبة الى جبران ان فعل الكسب والاستمرار ليس فعل حياة،انه فعل بقاء ابكم،اصم،سفليّ لا يمثّل شيئاً من كرامة الحياة ومجدها . واىما الفعل الحقيقي للوجود والتمرس بالبقاء هو فعل الحرية المتمثلة في العصيان والصمود واعادة خلق الاشياء وتقييمها كل غداة . وفي المجتمع الاستمراري المختل لا بد من ضحايا ممن لم تقدر لهم الفطنة الروحية الاولى التي تغذيهم بالقدرة على العصيان والصمود من الداخل واحتمال الفقر والتشرد

في سبيل فكرة ومبدأ . ومرتا هذه وجدت ذاتها هكذا دون نصير وحملت إثر فارس وانتهكت دون أن تطلب لذاتها لذة ولم تحمل عليها بهوى مسعور في داخلها . كانت اداة لتحقيق الظلم . فهي مستعبدة للضرورة الاجتماعية والانسان القوي من قوته المادية . الا ان الآلام طهرتها في المدينة وصقلت نفسها وجعلتها تشف وتضيء من الداخل ، فعرفت انها كانت الضحية الهالكة في شدق مجتمع متكالب ، ولكنها لم تفلح في انقاذ نفسها لانهـا كانت قد اسفّت ونزلت الى القاع السحيق . ولقد كانت الرومنسية تعالج مثل هذه الموضوعات الميلودرامية . وخاصة الكسندر ديماس الابن في غادة الكاميليا التي استدرت المآقي لزمن طويل . والمطران في رومنسيته الاولى كان قد عالج ذلك الموضوع في مطولة «الطفل الشهيد» ، وقد وضعته فتاة استغلها والداها في العمل الليلي وطوّف حولها المعجبون والمغررون ، حتى استسلمت لاحدهم بعد ان واعدها على الزواج ، ولما حملت منه فرّ عنها دون تأثّم . والقصيدة تنيّف ابياتها على الثلاثمائة بيتاً تتفاوت قيمةً بين مقطع وآخر ، الا انها تتصف كلها بالميلودرامية الرومنسية التي تستدر مآقي النفس وتثير بالمشاهد المحزنة وابداء المظالم التي تصيب الفقير والمستضعف في عالم الذئاب المفترسة التي خبا فيها نور الضمير . وانما نوهنا بهذه القصيدة في هذه المظان لنبين ان الموضوعات الرومنسية تتماثل من تماثل التجربة التي صدر عنها اصحابها . ومرتا البانية هي رمز للعبودية او للرق الاجتماعي ، حيثما يكون الانسان القادر سيد إرادته في التعدي على حرمات الآخرين والتغفل عن مصيرهم وعن المآسي التي يزرعها في ارحامهم.
لا شك ان مرتا البانية هذه الضحية الهالكة تحولت في القصة الجبرانية الى مصلحة اجتماعية تنطق بصوت جبران وتؤيد مذهبه في مفهوم العدالة والحرية . الا انها ، مع ذلك ، تمثل مرحلة من مراحل التجربة التي خاضها الانسان في سبيل الحرية ومعانقتها والحلول في ضميرها والتوصل الى ادراك ماهيتها بالنسبة الى ماهيته . الحرية هي ربةُ الوجود ، لها يصلي المصلون وبها يستجير المستجيرون ومن دونها يستحيلون الى بهائم عادية .

وفي هذه المجموعة قصة يوحنا المجنون ، وهو هو ايضاً ضحية من ضحايا الظلم الاجتماعي الديني . مرتا افترسها فارس اقطاعي له صولة وجولة على الارزاق والاعناق ، ويوحنا هذا افترسه الرهبان في غلوائهم واحتراسهم على ممتلكاتهم وكأنّ المسيح الذي يحتمون برايته كان اقطاعياً ذا أملاك لا تُحدّ ، وقد كان فعلا انساناً فقيراً معدماً لا يملك فلساً ، يأكل من طعام الطير في الحقول ولا يجنّه منزل وهو القائل: «للطيور اوكار وللثعالب اوجار وليس لابن الانسان اين يسند رأسه». وها ان اتبـاعه المنتفخي الاوداج بالبطنة والثراء يحولون القوة الروحية التي نادى بها المسيح الى قوة مادية عمياء ، قوة استئثار منكرة وقد تحول ابناء الرعية الى اعداء يُنزلون بهم اشد الضيم متى اعتدوا صدفة على املاكهم .

يوحنا كان راعياً قروياً ساذجاً طابت له تلاوة الانجيل في خلوته . وحين استغرق في قراءته نفرت ابقاره وتزلت في ارزاق الدير واكلت منها ، فثارت ثائرة الرهبان وقبضوا عليه وعذبوه لانه نادى بينهم بصوت الانجيل ولم يخلّوا سبيله الا بعد ان شهد والده في الجموع انه مجنون كافر . ويوحنا هذا يمثل مفهوم الحرية الطبيعية التي تدرّ للناس من التأمل في احضان الطبيعة ومن تلاوة الانجيل على معانيه الاصيلة وقبل ان يتدجن عليها الناس وتغدو صماء فاقدة المعنى . ولطالما قرأ يوحنا في الانجيل ان القوة المسيحية هي قوة روحية . والمسيح انفذ رسله وقال لهم : « اذهبوا وبشّروا كل الامم ولا تحملوا لا زاداً ولا عصا ولا ثوبين ولا نعلين ولا ذهباً ولا فضة » ، أي انه جعلهم ذوي قوة روحية تُنزّل عليهم من الداخل ، ولكن اتباعه تملكوا المادة على حرمان الرعاة والفلاحين والمستضعفين . فالرهبان لم يفهموا مغنى الحرية الروحية في دينهم والمؤمنون لم يتفطنوا اليها ، فحنوا رقابهم واستخدموا في املاكهم واراضيهم الشاسعة . ولقد نادى يوحنا ولم يسمع صوته . فهو مثل مرتا البانية ضحية هالكة لانه لا يحمل المخلب والنـاب في مجتمع القوة والبطش والاستئثار والامتيازات والمغانم .

وعام ١٩٠٨ وضع جبران كتاب « الارواح المتمردة » وفيه اربع اقاصيص منها « وردة الهاني » و« مضجع العروس » و« صراخ القبور » و« خليل الكافر». وردة الهاني هي تكرار لمرتا البانية على احداث متماثلة متباينة . وردة هذه هي فتاة حسناء لم تبنُ الفقر الذي ابتلى مرتا ، الا انها وقعت في شرٍّ ادهى منه اذ حملت على الاقتران برجل لا تحبه ، طلباً للتنعم بثرائه الذي جمعه من ابتزاز الكادحين . وكل غنيّ هو متهم بالنسبة الى جبران لان الغنى هو العاهة الاجتماعية الكبرى . اقامت تلك المرأة في كنف زوجها ، تهدر ايامها ولياليها وتزني بكنفه الزنى الشرعي ، ثم ان فتى فقيراً خطر بها ، فاشتعلت روحها حباً وشغفت به وفرّت معه تعبُّداً للحب وتكرساً للروح . ووردة هذه بطلة جبرانية اثيرة لها مواقف وعظات على الحرية والتحرر . وباب الحرية الاول هو الاختيار ، هو العصيان الاجتماعي والوقوف بوجه وحش الثراء الذي لا يزال يفتري على القيم ويفترسها . الحرية الاولى هي التحرر من ربقة المادة وعبوديتها واغوائها واطلاقها ومن اعتبارها البداية والنهاية في الربح والخسارة. ومتى ادرك الشعب ان الزواج هو اقتران روح بروح قبل ان يكون اقتران جسد بجسد ، عندئذ يُقدَّر لهم ان يفقهوا معنى الحرية المحررة والموصلة الى يقين السعادة . ثراء الرجل الطاعن في السن لم يُسعد وردة ، وفقر الفتى الفقير لم يتعسها ، بل انه هو الذي اسعدها .

وهكذا يبدو لنا ان مفهوم الحرية الجبرانية يقوم على الفعل الذاتي النابع من يقين النفس ومن العصيان والتمرد على المسلمات التي يقتفي عليها المجتمع وعلى القيم المادية المظلمة التي توهم الانسان بانها تسعده وتنقذه ، فاذا هي تتعسه وتهلكه . الانتصار على المادة والثراء وتخير الفقر بالارادة والفعل الروحي هي بدء طريق الحرية بالنسبة الى جبران . ومتى قامت مملكة الروح بالارادة والاختيار والتخلي عن غواية المادة ، عندئذ تتم بنود الحرية وتستوفى شروطها .

ولا تعدو اقاصيص صراخ القبور وخليل الكافر ذلك الأمر . ففيها تنديد بالزواج الاجباري وتفحّش اهل الاديار على ابناء الشعب المخذولين والمادة هي سيدة الوجود وهي التي تقود الى العبودية وتمهد لها . وفي المرحلة الثانية من تجربته تفتحت نفس جبران على عالم المحبة ، فافتقد العنف الاول ودعا الى الانهمار في قلب الانسان الواحد الروحاني المتحرر من المدينة والمدنية المستعبدة والعائد الى واحة الطبيعة والحاجات القليلة ليبقى حراً .

ويهمنا من ذلك كله ان جبران طوّر العبارة العربية واضفى عليها ابعاداً لم تكن متيسرة لها مما سنتعرض له في حينه من البحث . والرومنسية الجبرانية طبعت جيلا كاملا بطابعها في لبنان والعالم العربي والجبرانيون منتشرون في ارجاء البلاد العربية وما زالوا حتى يومنا هذا يتلون كتبه كزاد روحي يومي للتصدي لمعالم التخلف والطغيان والخذلان .

الا ان مفهوم الحرية اتخذ صفة سياسية مباشرة في شعر رشيد سليم الخوري او الشاعر القروي . وكان هذا الشاعر قد نزح عن وطنه الى البرازيل يحلم باحلام الطموح والحرية ، الا ان الحياة تلقفته هناك وتداولته كل تداول بين تجارة وبطالة وتعليم وخطب في الاحتفالات ، وانفــق عمره وهو يترصد احوال العرب وينافح عنهم ويدعو دعوتهم ممثلا البطولة العربية القديمة والمستحدثة. ففي مطلع عهده تعرض للاتراك ووصف ظلمهم ، وما عتمت فرنسا ان احتلت محلهم واوثقت نيرها على الاعناق من جديد . وكانت البلاد العربية في تلك المرحلة متماسكة ومتدانية ولم يكن اللبنانيون يجدون فيمـــا يعتري السوريين اموراً لا تثيرهم . فقد كان التحالف ضد الاحتلال الفرنسي يوحد مصيرهم ، وحين ثار زعماء جبل الدروز على الفرنسيين مجد بطولتهم واقتحامهم على الدبابات وهم عاطلون عن السلاح الثقيل المتكافىء . والقروي يجد في القومية العربية مبعثاً للصمود والتصدي لعوادي الوجود وعاهاته ، ومقاومة بواعث الهلاك في عالم الأقوياء . القومية هي عزوته ومنقذته ، وهي

التي تحقق الحرية بالفعل الجماعي والقدرة على مناوأة المغتصبين . والقروي يفخر غاية الفخر بتلك البطولة ، كما فخر بها الجاهليون كباعث للرفض والارادة وتحقيق الذات . وكانت تجربته سياسية حماسية ، ومع ذلك فقد اهتدى الى مفهوم خاص للحرية وهي هنا الحرية الجماعية المتولدة ، من وعي القوم لعظمة تاريخهم ، ومن فهمهم لمعنى الكرامة في الحياة ومجدها .

* * *

الحب الرومنسي :

كان الحب بالنسبة الى الرومنسيين الغربيين وسيلة لتحقيق السعادة واكمال نقص النفس والعثور على العزاء من وحشة العالم . والمرأة فيه امرأتان : المرأة الملاك والمرأة الهلاك . المرأة الملاك تمثلت في شعر لامرتين تلك التي تكمل الذات وتنشر الوية التفاؤل والعزاء ، والمرأة اللعينة ظهرت في شعر موسيه والفرد دي فينييه . وفي الرومنسية العربية نقع على هاتين الامرأتين . المرأة الملاك تألقت وسطعت صورتها في شعر الشابي وجبران والاخطل الصغير وصلاح لبكي وابراهيم ناجي ، ومن اليهم . المرأة الملاك تتمثل في شعر الشابي بنوع من الفرح الذي يعيده الى مثل الفردوس المفقود وكأنه عاد الى أصله القديم وعثر على حريته الكامنة ، وكان كل شيء قد تحرر وفقد ثقله الترابي والمادي. وبذلك تغدو المرأة وكأنها رمز للكمال القديم والمستحدث فيها سطعت آيات الطبيعة وتآلفت وتضافرت . ومثل تلك المرأة نقع عليها عند جبران ، الا انها امرأة فكرية ونظرية اكثر منها فعلية . والحب بالنسبة اليها يبرر ذاته بذاته ، وليس له حاجة الى ما دونه ، انه مقدس ،ومتى حل في النفس حررها وطهرها من أدرانها ومن سقطاتها ومن البؤس الذي تحل فيه . والحب معصوم لا قبل له بالخطأ والخطيئة ، انه ابعد من وحدة الدين ومن عادات المجتمع ومن روابط الزواج ، ويكفي ان يخفق في قلب المرأة حنان ومودة حتى تحس انها متطهرة من ذاتها ومن عاطفتها . وقد يكون الحب مدنساً في الحلال الاجتماعي

اي الزواج ويستحيل عندئذ الى نوع من الزنى الشرعي . وقد يكون مقدساً بالرغم من الحرام والحرم في مداهما الاجتماعي ، وذلك حين يكون نوعاً من التعبد للمحبة . والمرأة الملاك لا تنال بنوال ،يبرح الوجد اليها مقيمة ونازحة كأنها من هباء في النفس ومن الحنين والالم والغربة ، وكأنها المثال الذي يتراءى في سرابه الفاشل . ومن هنا صحبه الالم الدامي والسويداء والتغرب ونوع من الالتياع الاصم .

وأما المرأة التي تمثل الهلاك،فقد عبر عنها الياس ابو شبكة في رومنسيته القانطة السوداء ، انها المرأة الدهرية المسعورة التي تمتهن اللذة والفحشاء والتي تفحّ في سرير الشهوة النكزاء ، تعيد الانسان الى بهيميته وتسير في مأتمه . وهذه المرأة هي الخطيئة في اهابٍ من لحم ودم ، الشر الذي يشد الى التخلف والظلمة والكثافة . وغضب الشاعر يهدر هدراً ويقصف دونها . مشدود اليها بوثاق الشهوة واللذة ، ينأى بقدر ما يدنو ومن طلعة الحسن البادية عليها تطل الافعى القديمة التي اقامت في التوراة والتاريخ ، حاملة اللعنة المشؤومة والقدر المميت . والى جنبها قامت المرأة الطاهرة ، غلواء البتول التي شاهدت قريبتها بين احضان اللذة في سرير الليل وبين يدي غريب ، فتهيمت وطفرت في مفازة المدينة الخالية الى المقابر وكإنها تطلب الموت ثم انها صرعت وحمت وشارفت الهلاك . وهي ليلى البتول التي احبّته وتنسكت له وكتبت له اعظم القصائد وارقها وهو يبتهل اليها ويتبتل ويصلي في محراب حبها .

وعلى العموم كانت المرأة الرومنسية خارجة من قلب الطبيعة ومن قلب الشاعر ابنة حنانه وندمه والمه ، انها مادة ابتهال وصلاة ، وحيناً آخر باعثاً للغضب واللعنة . فهي مزدوجة تجسد الثنائية في الوجود ، المرأة الملاك هي الروح واما امرأة الهلاك فهي المادة والجسد .

الطبيعة :

عرف شعر الطبيعة في الأدب العربي منذ اقدم عصوره ، وكانت غالباً طبيعة

متجهمة قانطة يتنازع فيها الشاعر بقاءه ويعتريه الرعب بين ظهرانيها . وفي احيان كانت مرتعاً له للهو ، يذبح الذبائح مع صحبه على ماء او يصيد طريدة او يقع على واحة او روضة . وكانت الطبيعة مادة للوصف حيناً ومادة حيناً آخر لنقل الحالات النفسية والافكار والمعاني . وقد كان الطلل المادة الاولى في تجربة الطبيعة وفيه كان الشاعر يغني غناء الذكرى والندم والهزيمة ، الا ان الطبيعة لم تكد تحل في النفس وتخرج منها الا في فلذات من الشعر العذري في العصر الاموي وبعض الابيات الطارئة . وكانت الطبيعة هي الاخرى مادة للتجربة الرومنسية الغربية والرومنسيون العرب المعاصرون استمدوا تجاربهم في الغالب من واقع التجربة الرومنسية الاوربية . واذا كان الشابي لم يثقف لغة اجنبية ، فقد كان يدمن مطالعة الشعر المترجم فضلا عن تأثره بالشعراء المفعمة نفوسهم بتجارب الشعر الاوربي . ولم يكد الرومنسيون العرب يدعون مظهراً من مظاهر الطبيعة دون ان يتعرضوا له في شعرهم عبر انفعال متباين المستوى. فقد عبروا عن الفصول ربيعاً وشتاء وصيفاً وخريفاً . وقصيدة الثلج لرشيد ايوب كثيرة التداول . الا ان الخريف كان الاعمق تأثيراً في نفوسهم من معانقتهم فيه لحس الزوال والبراح والندم . ففي الخريف تكمن تجربة رومنسية صافية وهم يؤثرون اللون الاصفر لانه لون الكآبة والهزيمة ، لانه لون الامتقاع والالتياع في قبضة القدر ولان في تساقط اوراق الشجر ما يشبه سقوط الثواني والايام في هاوية العدم . ففي الخريف تكمن تجربة الزمن الحي الميت او الحي المزمع ان يموت ، انه وجه العدم المطل من غلالة الاشياء . وها ان الشابي يهجر مضاجع القصور ويمضي الى الطبيعة حيث تأوى اغاني الربيع . واما في الخريف وحيث الفضا شاعر حالم يناجي السهول فشاهد الزهور التي قضت نحبها وكفنها الخريف بكفنه . وهناك جعل يتساءل كيف غاض اريج الزهرة وذوى سحرها وعراها الكسوف والتوى جيدها ويتذكر بها مصرع اماله وخيبتها في الصراع واردف :

هو الكون مهد الجمال ولكن لكلّ جمال خريف.

والشاعر الرومنسي يتحرى عن مشاهد البؤس والفاجعة وقد غادر مقره المطمئن ليشهد مصرع الزهرة وهلاكها بين يدي الزمن . تلك الزهرة هي ظاهراً زهرة الطبيعة وليست في الواقع سوى زهرة العمر والآمال الخائبة . فليس في حس الرومنسي العدمي سوى ملامح شتى في الوجود لوجه تلك المأساة الصامتة التي يحتضنها الزمن . ولميخائيل نعيمه قصيدة في الخريف وقعها على نغم داخلي مترنح بالحزن والوجد والكآبة . استهلها بقوله :

تناثري تناثـــــري يا بهجـــة النظرْ
يا مرقص الشمـــس ويا أُرجوحـــة القمرْ

ثم انه يقرنها بأرغن الليل وقيثارة السحر ويجعلها رمزاً للفكر الحائر والروح الثائر ومجد غابر ، ولقد عافها الشجر وتخلى عنها . فلتتعانق ولتزود انظارها من طلعة الفضا. فما مضى لن يعود، لتسر في موكب القضا بعد ان تودع اترابها القدماء . هناك كانت الزهرة الذابلة المتعفية ، وهنا الاوراق الصفراء المتناثرة وليس ثمة زهرة ولا اوراق ، وانما هناك تجربة من تجارب الموت المرتسم على ملامح الوجود . موت الزهرة والورقة الخضراء والصفراء، انما يصدر عن باعث عدمي وحيد ينتظم الكون ويدع الاحياء امواتاً بالرغم من انهم كاسون ثيابهم التي هي اكفان في الآن معاً .

وكانت الآمال قد حضرت على الشابي وتحضر على نعيمة عبثية الوجود وحتمية القضاء التي لا ترد. وما على الحي الا ان يغادر الحياة وينكس هامته لسيف القدر العاتي . فالرومنسيون هؤلاء تنهمر التجارب والمشاعر من ذواتهم وتحل في مظاهر الطبيعة وتقيم فيها وتعكس معاناتهم . وبذلك يخيل الينا انهم عرفوا نوعاً من الحلولية بين ذواتهم والطبيعة ، انها امتداد لها في واقع الحس والنظر . ولقد غلف الرومنسي العالم بالمشاعر الصفراء الاحتضارية وجثم امام كـــل ملمح من ملامح العطب والزوال . فتجربة الطبيعة تحتضن تجربة الزمن وتجربة الزمن تحتضن تجربة الموت . ولقد عاد الشاعر عمر ابو ريشة مرة الى الروضة

التي كازيؤمها مع صحبه في الصيف فوجد ان الخريف عرّاها وبدت اغصانها واجمة وقد اتخذت اشكالا راعبة ، فقال :

أفي هـذه الليلـة المقمـرهْ اهيم بارجـائك المقفـرهْ
عرفت الذهول الذي قادنـي اليك فاحببت ان انكـرهْ

ويمضي الشاعر في مخاطبة الروضة ، فقد جاءها لينسى فامطرت عليه الهواجس. فاين عرس الجمال في الغداة وترنيمة العندليب ، واين بساط الندامى والراقصون وعربدة الكؤوس . لقد تلوّت على ذراع الخريف على وهج لذته المنكرة ، وعادت فكرة مضمرة فوق جبين الحياة . وها ان الشاعر يحس ان في تلك الروضة الخريفية مثـل همهمات الوحوش وخشخشة القبر ، ومن كل جهة بدت الاغصان وكأنها اشباح فاغرة . وانها مرة ثانية فكرة الزمن المحيل والمردي وعاهة التحول في متن الوجود وكل شيء هو موجود ومفقود في الآن معاً .

وانا لسنا بصدد تعداد الموضوعات الرومنسية ، فان ذلك شأن يطمّ علينا ويتجاوزنا وانما نشير من خلال ذلك الى الموقف العـام الذي يصدر عنه الرومنسي . فهو يستبطن في كل ظاهرة الاحوال الانسانية ويعانيها بالانفعال ويسكب عليهـا من ذاته . فليس ثمة فصل بين الذات والموضوع ، كما كان امر الكلاسيكية. الرومنسية هي نوع من انهمار الانسان في الكون ، يصعد منه ومن نفثات روحه ولا يجد عزاء في ايامه البالية المعطوبة .

* * *

ولقد المّ الرومنسي بالليل ، مثلما المّ بالخريف . والليل هو بالنسبة اليه الادنى الى نفسه لانه في الليل يتوحد ويُخلد الى السكينة ، في الليل يعايش ذاته وتنقطع صلته بعالم الصخب والعنف . الليل هو مأوى الرومنسي وهو يناجيه ويحار بامره . حينا يراه مع الشابي ليل الرهبة وحيناً يراه ليل الجمال ، وحيناً مثاراً

للحلم مع صلاح لبكي . وحيناً ربّما يتمجد على الكون يمحو معالمه ويبعثها ، يذوب الشاعر في قلبه ويحل في ضميره كالصوفي في ذات الله . وليس الليل سوى مظهر من مظاهر منفى العالم . وليس من أمر في الطبيعة من الزهرة الى القبة الزرقاء إلا وتولاه الرومنسي وفاض عليه وافاد منه في التعبير عن الريبة والكآبة ولعنة الوجود وهموم الحياة والعدم . واذا اردنا ان نحصي الموضوعات الطبيعية التي عالجها الرومنسيون لكان لنا علينا ان نلم بكل صغيرة وكبيرة فيها. وانما نكتفي من ذلك بالقول ان الطبيعة تلونت بالوان نفس الشاعر وواكبتها وصاحبتها وتقمصت فيها على مستويات متباينة .

* * *

والآن نتساءل عن واقع التبدل والتغيير في عمود القصيدة ، كما فهمها ونظمها الرومنسيون . نقول في ذلك ان هذا المذهب عدل من طبيعة التجربة في العمق واتخذ موقفاً آخر ،فتغيرت طبيعة اللفظة والايقاع والعبارة والصورة . ولقد كانت اللفظة الكلاسيكية اللفظة القاموسية المتجهمة ذات المعنى المحدد الحامل لفكرة واضحة ثابتة، وباتت اللفظة الرومنسية لفظة ايحائية داخلية ، تفد من اعماق الروح ومن المعاناة ، وهي لفظة اشبه ما تكون بحالة وهي مفعمة بالمشاعر التي تحل فيها ليس بفضيلة معناها ، بل بفضيلة التعامل الحي الوجداني والتعايش والمعاناة . وربما كانت اللفظة الكلاسيكية لفظة شبه نثرية من تحديد معانيها وقيامها قياماً ثابتاً على مضمونها ، فيما جاءت اللفظة الرومنسية وقد وقد اكتست بالحالات النفسية والذكريات والمشاعر وفُضّت حدودها وبات المعنى النثري اقل غاية من غاياتها . اللفظة الكلاسيكية تُفهم واللفظة الرومنسية تُعانى ، انها تنداح كامواج في الضمير ، اشبه بهالة من التنفسات الحميمة التي تآلفت مع الحروف ومع ايقاع اللفظة من الممارسة اليومية والحياتية . وقد تكون اللفظة الرومنسية اكثر تبذلا من اللفظة الكلاسيكية وخاصة في الشعر المهجري ، الا انها في دنوها من العامية انما كانت تدنو ، في الآن ذاته،

الى الحياة . وانك حين تتلو قطعة لجبران يخيل اليك ان الفاظها تنهال انهيالا من اعماق الوجدان ، وانها الفاظ شعورية تتنفس وتخفق وتضطرب وتعتلج فيما كانت اللفظة الاخرى مقيمة على حالة واحدة .

واللفظة الرومنسية تحمل نغماً . ومن اين يأتي النغم . لقد كان الرومنسي يصدر عن حالة موسيقية ولكل قصيدة رومنسية ايقاع خاص بها يفوق مـــا يؤديه الوزن وما تحتضنه القافية . انه النغم النفسي الذي لا قبل لك بالتدليل عليه او الابانة على مظاهره وعناصره ، وانما انت تحسه وهو يصدح او يئن عبر اللفظة وعبر العبارة والبيت والقصيدة كلها . وهذه النغمية الداخلية هي جزء من الحالة الابداعية المتبطنة على ذاتها بالعناصر الخارجية . ومتى حلت تلك النغمة في النفس فذلك يعني ان الشاعر بات معداً للتجربة الفنية لان نفسه غدت الادنى الى حقائق الكون اللطيفة المنثالة والمنهالة من قلب الظلمة. فالقصيدة الرومنسية هي اشجى نغماً واعمق ايقاعاً ، بل ربما اقتصرت غاية التجديد فيها على نوع من النغمية الموحشة القانطة ، كمـــا رأينا في قصيدة الخريف لنعيمه ، وكما نشاهد في قصيدة النفس لنسيب عريضة . لهذا كانت النغمية الداخلية التي تواكب التجارب الفنية قيمة كبرى من القيم الجمالية التي اضيفت الى ما كانت عليه في القصيدة الاخرى . وهي تلك النغمية هي التي كانت من القوة الروحية بحيث حولت نثر جبران الى شعر او ما يشبه الشعر . والنغم الجبراني متفلت من الوزن والقافية ، انه نوع من الايقاع الابداعي الموقّع على وتر النفس، تحسه مفعماً عبر الحروف والالفاظ وهو الذي يتسلل الى وعيك بالخدر والذهول . ونغمية جبران القائمة على صياغة الشكل النثري تؤكد ان الرومنسية انما كانت ،قبل ان تتضح في المعاني ،حالة من الوجد المتجسد في شتى انواع الانغام .

واما الصورة الرومنسية فهي مختلة المستوى فيما بين شاعر وآخر . هناك شعراء لم تؤاتهم الصورة واقاموا في حيز الفكرة . والواقع ان الرومنسي حرر

الانفعال تحريراً شبه تام ومنحه العصمة بالنسبة الى الحقيقة وباتت الحقيقة اليقين الانفعالي القلبي الذي يُبرم في ذاته دون حاجة الى البرهان والبيِّنة وما اليهما . وتحرير الانفعال حرر قسماً كبيراً من ظلمات النفس ومكَّن من ارتيادها على مستويات متباينة. الا ان الرومنسي وان حرك الخيال، فانه لم يوفق الى ذلك الخيال الروحي العميق الذي يحتضن الانفعال احتضاناً حميماً ويحل في قلبه ويهبه الصورة الاخرى التي تنقل عن شاشة الرؤيا في النفس. وبالرغم من ان الرومنسية اطلقت عنان النفس، فقد بقي العقل يترصد في قاعها المظلم ويمنع الخيال الرائي من الحلول فيها والاتحاد بها . وبذلك ظلت الصورة الرومنسية غالباً صورة متزازنة وجلية الاحداق واضحة الملامح والسمات، يكاد لا يفر من دونك أمر من امورها ولا يلتبس عليك ظل من ظلالها . لا شك ان الرومنسية الت بالصورة اكثر من الفكرة . الا ان صورتها التي حسبت في زمنها الصورة الابداعية المثلى، ان تلك الصورة كُسِفَتْ بعد ان طلعت فيما بعد الصور الرمزية التي تنقل عن غيب النفس . والصور السريالية التي تهتكت بالعقل والمنطق والواقع وازت بها كل ازراء وعادت الى نوع من الهذيان الآلي الصرف . فالصورة الرومنسية التي كانت تخفق جدة ودهشة في زمنها نصُلَ لونها في زماننا وما كان يُحسب فيها ابداعاً عاد في زمننا وهو يحسب اتباعاً . فالمسافة الخلقية في الصورة ومجال الخيال كانت ادنى مما هي عليه في الانطلاقة الانفعالية. ولكي لا نقيم في مجال التخمين نتولى بعض الصور الرومنسية المأثورة ونجري عليها تحليلا لنكون على بيِّنة من امرها .

يقول الشابي في قصيدة الرعد :

في سكونِ الليلِ لما عانقَ الكونُ الخشوعْ
واختفى صوتُ الاماني خلفَ آفاقِ الهجوعْ
رتّلَ الرعدُ نشيداً ردّدتهُ الكائناتْ
مثل صوتِ الحقِّ ان صاح بأعماقِ الحياةْ

فسألت الليل والليل كئيب ورهيبْ
أتُرى انشودة الرعد انين وحنينْ
رنّمتها بخشوع مهجة الكون الحزينْ
ام هي القوة تسعى باعتساف واصطخابِ
يتراءى في ثنايا صوتها روحُ العذابِ
غير ان الليل قد ظلّ ركوداً جامداً
صامتاً مثل غدير القفر من دون صدى .

لقد كان الشابي في رومنسيته اكثر روحانية من سواه ، وكانت تتراءى له الصور التي لا يبلغ اليها من دونه. والسمة الاولى التي تطالعنا عبرها هي تأثّر الشابي في المطلع بالجمالية الجبرانية وخاصة في قوله: «لما عانق الكون الخشوع» . وتلك التقمصات الجبرانية تترى في قصائد الشابي. ومع ذلك فانه عثر على صوته الخاص به . وفي هذه القصيدة صور متعددة ومتعددة المستويات في آن معاً . نحصيها احصاء شكلياً على الوجه التالي لنفيد منها الدلالة على طبيعة الصورة الرومنسية :

في سكون الليل — عانق الكون الهجوع — اختفى صوت الاماني — خلف آفاق الهجوع — رتل الرعد نشيدا — رتلته الكائنات — مثل صوت الحق — ان صاح باعماق الحياة — والليل كئيب ورهيب — انشودة الرعد انين وحنين— رنمتها مهجة الكون — صامتا مثل غدير القفر من دون صدى .

فالقصيدة صورية في اتجاهها العام ، بل اننا نكاد لا نعثر فيها الا على الصورة ومنها الصورة شبه التقريرية ، كما في قوله: «سكون الليل»، وهذه الصورة رومنسية خافتة لان الرومنسي كان يتنصت لوقع الاشياء ويصغي الى ما لا قبل للآخرين به . ولكنها ليست الصورة الابداعية لانها لم تعبر في معبر المجاز وتشاهد الاشياء في تخوم اخرى . وسرعان ما تنداح له الصورة الباطنية

التي يأنف منها العقل والمنطق او التي لا يحفلان بها . ففي قوله ان الكون عانق الخشوع استحضر حالة السكون التي تغمر الكون عند سقوط الليل ، انه عناق في حالة من التآلف والانهمار .

وفي الصورة استبطان لحالة الخشوع وهي مقتبسة عـــن المشاهدة الحسية البعيدة . نقول في ذلك ان هذه الصورة تجاوزت الصورة الكلاسيكية المأثورة لانها جعلت المعاناة تطغى على المعاينة . إلا أننّا ما زلنا نستشف عبرها الايقاع الايضاحي والرصيد العقلي المتوارى دون ان يضيرها ذلك في التقصير عـــن سويتها . فالخشوع مستظهر كما قلنا من مشهد المصلين وهو نوع من الصمت والانحناء امام لغز القدر والحياة والعناق هنا هو حالة من التوحد . لا شك ان الشاعر تجاوز العقل . الا انه لم ينقضه ولم يتجاوزه بمسافات يقصر الفهم عن اللحاق بها واستحضارها . فهي صورة معاناة لكنها ليست مشوشة وليست مستحيلة وهي مجازية وليست رمزية لانها لم تكشف حقيقة مستسرة في الكون والمظاهر . انها حقيقة شعورية تلفعت بنوع من الخيال الهادىء الشفاف . ثم ان الشاعر يجعل للاماني صوتاً ولم يكن لها صوت قط من قبـــل في التعبير الكلاسيكي . وصوت الأماني هو الآخر مستفاد من النزعة الجبرانية وكان هذا يهب العالم الداخلي في احواله المتفرقة ملامح حسية خارجيـــة . الا ان السوية الصورية لم تستقم ،مع ذلك،للشاعر لان اليقين البرهاني المنطقي طافٍ على اللجة دون ان يتمالك ناصية الاشياء ويهبها اليقين والحتمية . واختفاء صوت الأماني خلف آفاق الهجوع يمثل الصورة الرومنسية التي تسعى الى التعبير الكلي فتقصر عنه. وانا لنحسّ أن في متنها خللاً ما، ولا نعتم ان نستطلعه في الصلة بين الصوت والآفاق ونسبة الهجوع اليها . فالملا الحسي يختفي وراء الافق وأما الصوت فانه يتبدد في الفضاء وليس وراء الآفاق . والهجوع ليس سوى لفظة ضالة ومضللة ، انها لفظة مائعة . وهكذا يتبين لنا ان الرومنسي حاول ان ينزع في تعبيره من الفكرة الى الصورة ، لكن الصورة اليقينية الحاسمة لم

تدرّ له وظل يتمتع من دونها ويتلمحها تلمحاً . ويمكننا القول هنا انها الصورة الضبابية التي تعني أشياء كثيرة دون يقين نفسي وحدسي حاسم . وحينما حاول الرومنسي ان يطفر من قبضة العقل ، اختلت عليه نسبة الأشياء . والفن أياً كانت أبعاده قد ينأى عن ظاهر العقل ، لكنه يبصره ويتكئ به كروح مبثوثة الجذور في أعماق كل تجربة فنية ، وهي هي تلك الروح التي توازن الصورة وتهبها الاقناع واليقين . وفي عصرنا لم نعد نطرب لمثل هذه الصور الضبابية ونقتضي الصورة الداخلية المظلمة مع انطوائها على روح المنطق النفسي والحدسي بحيث اننا نقتنع بها ونسيخ اليها دون حاجة لبينة وبرهان . ولنقل ان مثل تلك الصورة تبدو منفرطة الرحم ومفككة الاوصال . وان شيئاً من مقومات الحياة يدب فيها . ثم ان الشاعر قال : « رتل الرعد نشيداً » . ولا شك ان هذه الصورة هي ارقى نفسياً وفنياً من القول ان الرعد يقصف قصفاً ويهدر هديراً ، الا انها تلفى دون طائل لان المقارنة القائمة فيها هي مقارنة شبه واعية والرصيد العقلي يطفو عليها طفواً . فهذه الصورة هي صورة بلا طائل لانها مستفادة من المماثلة بين صوت الرعد والتراتيل وهي تضفي جدة موهومة على الانفعال وليس للخيال الراني عليها اية قوة استبطانية بل ان العقل اوهى به وترصده . وبذلك كنا نقول ان الصورة الرومنسية توهم بالجدة والخلق ، الا ان التحري الفعلي عن رصيدها الابداعي يقنعنا بأنهـــا صورة مجانية شبه باطلة . ومع ان الرومنسي فخر بأنه تجاوز العقل، الا ان العقل كان يستولي عليه عبر لاوعيه ويدعه يذعن لمقتضياته . وكل صورة قائمة على المماثلة الخارجية هي صور دنيا فنياً . وتنبو الصورة غاية النبوّ وتتبلق فيها العقلانية غاية التبلق حين يهتف الشاعر قارناً صوت الرعد بصوت الحق على الاسلوب البلاغي والبديعي المأثور . وأداة التشبيه«مثل»هي أداة واعية لانها تكرس المقارنة وتعلنها اعلاناً منكراً وتعطل الذهول الشعري والرؤيا . ولقد كان الرومنسي يطرب لمثل هذه الصورة غاية الطرب ، الا انها بهتت وافتضحت وأملقت في عصرنا وباتت تنم عـــن نشل الانفعال في التسري عبر المظاهر والحلول فيهـــا

واستحضارها بالحدقة الخيالية الروحية . والصور الاخرى تنزع المنزع ذاته وتجري على غرار من التآويل التي توهم بأنها تجاوزت العقل، فاذا هي تقع وتهي بين قبضته . والى القارىء ما أوردنا بصدد هذه الابيات في كتابنا عن الشابي الذي صدر في سلسلة الشعر العربي المعاصر عن دار الكتاب اللبناني :

«فالشابي هو دائم التنبّه لحركات الطبيعة وتنفّساتها، يُدَوّي دويُّها في نفسه أو يشخص أمامها بحيرة . إلاّ أنّ ضبابيّة الصُّورة الجبرانيّة لا تزال تأخذ عليه رَوْعَه وتدعه يُغْرِق في الإنثيال والإبتهال ، يغشى العالم بالصّور الذّاتيّة. في الليل الكون يخشع ، وانه لخاشع ، فعلاً ، ركدت حركتُه واحتَضَنَه السُّكون العميق . الكون خاشع يتعبّد لله في محراب اللّيل ، إذ كان منشغلاً في النهار بالضوء والجلبة ، حدقته مجذوبة الى الخارج . ولكن كيف يختفي صوت الأماني خلف آفاق الهجوع ؟ هذه عبارة رومنسيّة تعني كل شيء ولا تعني شيئاً خاصاً بالذات ، شغفت فيها الصورة بذاتها وبجمالها الخاص وخلبت الانتباه بالدهشة والرّعشة ، وان كانت دون طائل نطاله بها . ولعلّ نسبة الصوت للأماني تنبو إذ الأماني لا صوت لها ولو أنه أحلّ من دونه لفظة «وجه» لاستقام له بعض الأمر ، وان كانت الصورة في رصيدها الأخير ضَحْلَةً خاوية .

ويَقرُن الشابي ، من ثمة ، قصف الرعد بصوت الحق بمقارنة لا طلاء فيها ولا تمويه ، وهي مقارنة دانية بأداة التشبيه والمماثلة : «مثل» التي لم تعد تساغ قط في التجربة الشعرية لسطوع الوعي فيها سطوعاً نابياً ، فهي نثريّة بلفظها الخامد ، الرّاكد ، ومعناها المتحجّر كالرقم . والتشبيه بالكاف ، يظل أخفّ وطأة لاقتصاره على حرف واحد وتموُّه المماثلة فيه . واذ تقتضي الضرورة الشعريّة التشبيه ، لعلّ أعمقه وأصفاه هو تشبيه النّسبة لسقوط الأداة فيه وهي الفاصل العقلي الواقعي بين طرفي المعادلة وللتّوحيد شبه التامّ بينهما كأنّهما لا يتشابهان بل ينتمي أحدها الى الآخر انتماءً فعليّاً . والفورة الرومنسية

المأخوذة بحمى الانفعال وطفرة الخيال لا تتئد ولا تتمهّل لتبرأ من شوائبها، فيطفو عليها الغثاء والزبد .

والواقع أن إرتباطاً ما يُوثق بين تفجّر الرعد وغضبة الحق ، إلا أن الشعر الصافي لا حذلقة تقريريّة له ، لا يصل ولا يفصّل وإنما الرعد والحق يكون لهما يقين واحد يستحضره دون ان يكون لنا قبل بإدراك كُنهه أو سرّه . وإذا ما قصرنا الفنّ على الظاهر ، هان أمره وغدت معادلته جاهزة مستحضرة . تقول مثلاً : إن قصف الرعد هو كغضب الحق ، وظلام الليل هو كوجه الحزن وألوان الزهر هي كبسمة التفاؤل وجمود الصخر هو كالوجوم وتلبُّد الغيوم في السماء هو كتلبد الهموم في النفس . ولا نهاية لهذا الجدول ، بل إنه ليتسلسل حتى نُحصي به مظاهر الطبيعة كُلّها والأحوال النفسيّة التي قد تُقابلها .

ومهما يكن ، فإن الشاعر يعود الى التساؤل ، مازجاً الوجدانية بالوجودية، تتبدّى الأولى في استكشاف الحزن في مهجة الكون والثانية في نعي باطل القوة فكأنها معذّبة من ذاتها ، مقهورة على أمرها . وهذا الشعر كان ينضح جدة في عصره ، وقد بتنا نعتبره في عصرنا من شعر الدرجة الثانية لأنه يسمي المعاني بأسمائها مما يُنمي اليها صفة التجريد والتفكير الصاحي . شاعر الرؤيا الفعلية لا يسمّي القوة باسمها لأنها تدعه يتداول بالأفكار .

إلا ان القصيدة تنتهي بمثل أنشودة اليأس إذ اللّيل لم يُجب ولم يستجب ، وظل سرّ الرعد أصمّ ، مغلقاً على ذاته ، بل ان الأحاسيس لتتعقّد وتحاولك وتتكشّف من الرؤيا القاطبة النائية التي نفذ اليها بالمقارنة بين الليل وغدير القفر، فكأن غدير القفر هو غدير الزمن الذي تسير به الأيام في مجرى السُّدى . »

ولنتقص بطبيعة الصورة في قصيدة اخرى لشاعر آخر وليكن صلاح لبكي الشاعر اللبناني في قصيدة أرجوحة القمر التي تحمل عنوان ديوانه حيث يقول:

هفا الليـــل قومي نهز المـنى بأرجوحة مــن ضياء القمرْ
ونفلت احلامنـــــا الراقصات عـلى خفقات النجوم الغرزْ
فتسرح فــوق فراش الغمــام وتمرح تحت غصون الشجــرْ
وتحملهـــا زفرات النسيـــم فيعلق بالصبح منــــا أثرْ
خلقتك مــن خفقات القلوب ورف العيون وهمس السحرْ
ومن بهجة الروض غبّ الربيع البليل ومن وشوشات السمــرْ
فأنت من الحلم أنقى وأبهـــى وأنعم مــن لفتــات الذكرْ
وانك فـــوق بلوغ المـــنى ومرمــى الخيال وظــن البشرْ
سألتك إمــــا صبوت الـى سواي فتى ، فاكتميي الخبرْ .

والصورة الأولى التي تطالعنا ثمة هي صورة ارجوحة القمر التي تهز بهـــا الأماني . وما هو مؤدى هذه الصورة فنياً . المُنى بالنسبة الى الرومنسي هي كالأحلام تمثل الينبوع الذي تغتذي منه الروح ، بعد ان نضبت في جفــوة الواقع . والمنى تمثل واقعاً قائماً بالنسبة اليه وها انه يود ان يهدهدها على أرجوحة من ضياء القمر . وكان نعيمة قد خطر بمثل هذه الصورة في قوله عن اوراق الخريف :

يـــا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمرْ

وهل ان لهذه الصورة قيمة جمالية ابداعية . كان البرناسيون يعتبرون النقل الحسي الدقيق والتأويل البصري من فضائل الابداع الفني ودراسة المادة عبر الحواس والتقصي في أشكالها واحوالها كان ينبوعاً فنياً ثراً لا ينضب . الا ان الجمالية العامة للصورة ترفض المعادلات الحسية التي تتم وتتحقق خارج النفس ولا تبرز منها في حالة من الرؤيا . وأرجوحة القمر لا تعدو ان تكون صورة حسية برناسية مغرقة في الحسية نُقِلَت عن المشاهدة حين تتراقص الأوراق وترجح معها أضواء القمر . والرومنسي يضيف الى ذلك كله ويضفي عليه

من انفعاليته وعالمه الحالم الذي يأنف من الواقع ويتردى لتوه في حبائله . وهكذا يتبين لنا ان مثل هذه الصورة ليست عتابية وحسب بل انها منقولة نقلاً واعياً عن واقع ما تشاهده العين . وفي يقيننا انها ليست من الصور الابداعية وليست مفاضة عن الحدس والذهول . ثم ان الصور تترى اثر ذلك ، فنشاهد الاحلام وهي تتراقص على خفقات النجوم الغرر . وهذه الصورة مستفادة من الانفعالية الرومنسية التي تؤمن بمثل هذه الأجواء وتؤثرها وهي بالفعل ليست ذات يقين فعلي وان كان الرومنسي يحسبها وحدها حاملة لليقين الفني . وهل ان ثمة نوعاً من الخيال الرائي الذي يستحضر الحقيقة الهاجعـــة في قلب الأشياء ؟ احلام الرومنسي ترقص ثمة على النجوم وتحس بخفقاتها . والخيال هو خيال تمثيلي استعراضي وان كانت خفقات النجوم تستبطن حالة حية في تلك الكواكب. ويخيل الينا ان الشاعر حاول ان يتقصى وان ينفذ الى ما دون الأشياء وما وراءها ونفذ فعلاً الى شيء من ذلك ، الا ان الصورة ظلت قائمة في حدود المشاعر الهاربة والمشاهد النفسية الحسيّة التي لا تحتضن اليقين المظلم النهائي . ففي ذلك كله حالة من التمويه والضبابية وكأنّ الانفعال غشي الاشياء واحتواها . انها الحالة الشعرية الرومنسية التي تصل بكل معاناة الى الذهول المستطرف ولسنا ندري فعلاً ما يكون مؤداها الفعلي بالنسبة الى النفس التي تحاول ان تعبر عن ذاتها وتخرج عن حالة العجماوية التي تتردّى فيها . فالخيال يلوب عـــلى الأشياء ويراودها ، ولكنه لا يهصرها ويبدعها من جديد وفقاً لآية خالقة. ان الصورة تنزل الى الحسية في فراش الغمام ومـــا تحت غصون الشجر . وربمـــا اتخذت الصورة قيمتها ثمة مـــن قيمة الاحلام بالنسبة الى الانسان ومدى ايمانه بهـــا واعتبارها حتمية وفعلية . والرومنسي كان يتخذ الاحلام وكأنها الحقيقة الفعلية وتجول المنى على أرجوحة القمر وخفقات النجوم قد لا تعني شيئاً بالنسبة الينا فيما تضم الحقيقة كلها بالنسبة الى الرومنسي . والصور الأخرى المتبقية منقولة عن عمق التحسس بمفاتن الطبيعة بالرغم من انها تنطوي على نداوة وبكارة في الاحساس . ومن ذا ترى يحدد طبيعة الصورة الفنية الكبرى التي تتفوق على

المذاهب ويهتف القارىء انها هي الصورة الفنية المثلى . في يقيننا ان هذه الصورة تسمو فعلاً عن التقرير الواقعي وهي مفعمة بالمعاناة ، كما ان الخيال يغشاها على نسب معينة ، الا ان الصورة الفنية الرائية ليست من هــذه الصور شبه الهبائية والتي لا يستبطن فيها الشاعر حقيقة صامدة . وعبرهــا تسمو بعض اللفتات ، الا ان الوعي كان يترصدها من قريب وبعيد ، ويحصي عليهــا انفاسها. فالصورة الرومنسية هي صورة واضحة القسمات والمعالم وقلمــا خطفت فيها الظلمة بالرؤيا المنزلة فيما فوق العقل الواعي والواضح والمقرر .

الاتجاه البرناسي

لحقت البرناسية بالرومنسية في الغرب ، وقد نشأت كردة فعل على الرومنسية التي تخرفت واسرفت في الانفعال والانثيال العاطفي ، حتى اوفت الى حالة من الهبائية والمجانية والاحالة . كان ثيوفيل غوتييه يجري على راس هذا المذهب وهو رومنسي قديم ومؤدى هذا المذهب يوجز كما يلي :

البرناسية هي استعادة للكلاسيكية مع تحوير وتطوير :

رأينا ان الرومنسية اسرفت في التهتك بالواقع وأنها طمت بالانفعالات والرؤى والافتراضات والايهام بالحقائق التي لا حقيقة فيها . وعصمة الانفعال هي التي ساقت هؤلاء الشعراء الى الافتراضات التي لا طائل دونها وكأنهم قد سفهوا الحقيقة واسفوا بالقيم الانسانية ، وكان الفن عاد معهم الى نقيض للعقل وللمعرفة . وكانت ردة الفعل البرناسية ازالة العصمة التي تمتع بها الانفعال في المذهب الرومنسي والاعتقاد بأن الفن الحقيقي هو الذي يتناول القيم الثابتة في الوجود أكانت خارجية في الطبيعة ام في النفس داخل الضمير . وبذلك استعاد البرناسيون النظرية الكلاسيكية واعادوا للعقل سلطته وللواقع عصمته وفعليته . الا ان البرناسية تصدت للطبيعة وكأنها غاية بذاتها واقتضت من الشاعر ان يدرسها دراسة حسية متقصية وان يكشف اسرارها الفعلية القائمة فيها من

دون تلك الحقائق الغائمة والمموهة التي انساقت اليها الرومنسية . وبذلك عاد الشعر وقد انفصلت فيه الذات عن الموضوع واستقل الموضوع بذاته وكأن الواقع مستقل هو ايضاً له حتميته وماهيته ، مما لا ينبغي ان يمس بالتأويل والافتراض والايهام . الفن البرناسي ليس سوى حالة من استغراق العقل والحس في ذاتهما ، لكنه ليس العقل المتهادن البارد ، بل العقل المنفعل الملتزم بروح الاشياء . وبعد ان كانت الكلاسيكية تقصر امر الطبيعة على الطبيعة الداخليـــة وتزعم ان مسرح الفن هو النفس وحسب ، اذا بالبرناسية تعالج قضية الطبيعة الخارجية وتعتبرها الموضوع الرئيسي في الفن ،وقد تخطت ، بذلك، الكلاسيكية نظرياً وان كانت تماثلها في اعتماد الحدود العقلية والموضوعية في معالجة الواقع .

البرناسية هي حالة من الموضوعية واللاتأثر :

كان الرومنسي يقول مثلا ان قدوم الحبيبة يُنبت الزهر ورحيلها يسقط الغيوم ويعفى على ارجاء الربيع وان القمر والشمس يشرقان من عينيها وما الى ذلك من اقوال كان هؤلاء يطربون لها غاية الطرب . وكانت التقنية المتوسلة ثمة تقنية احتواء الواقع بالانفعال وتسييره وفقاً لرغبات الشاعر ونزواته. والبرناسيون يرفضون ان يكون الواقع مطية للتجارب الانفعالية المقحمة عليه اقحاماً ، وقالوا بنوع من الموضوعية التي تتولى الواقع على انه قيمة قائمة بذاتها وماهية مستقلة،وان على الفنان ان يعرّف الواقع لذاته ويعرّف الناس اليه . وبذلك صارت البرناسية حالة من عدم التأثر ازاء الواقع ، لا تأخذ منه الا ما هو قائم فعلياً فيه . وكان البرناسيون يدرسون عن الواقع في بطون الكتب ويقومون بالرحلات العجيبة وينفقون زمناً طويلا في التحري عـــن طبائعه وخصائصه . ولذلك اتخذوا موضوعات خاصة بهم ، فمالوا الى الموضوعات التاريخية حتى ان الشاعر البرناسي جوزيه ماري هيريديا نظم مطولة في التاريخ القديم . وكان ليكونت دي ليل يدرس طبائع الطيور والبهائم في غدواتها

وروحاتها وفي غرائزها وطبائعها . وحين كتب قصيدة « اليغـــور » درس حياة هذا الحيوان وكيفية معيشته بين الادغال ، وكتب قصيدته كخلاصة لدراسته ، وقد مثل فيها اليغور ذاته في حقيقته الواقعية ، وليس عبر التضخيمات والانفعالات المدوية . وللشاعر تيوفيل غوتييه قصيدة فـــي البياض على جمال المرأة وقد تحرى في مظاهر الوجود عـــن سمات البياض واناطها به بحيث انه لا قبل لنا بالعثور على اي مظهر للبياض لم يَفِــدْ الشاعر ويستغله في هذا الشأن . لقد قتل معنى البياض واستهلكه واتى عليـــه كما يقول النقاد العرب ولم يدع فيه غاية لمبتغي . وتلك كانت المنهجية البرناسية : استنفاد طاقات الواقع المكتومة فيه وجمع شتاته المتفرق والمتناثر في الوجود . لقد كانت المرأة امرأة بيضاء ، وكان البياض يسطع عليها . الموضوع هو البياض . وقد سطع منه شيء على تلك المرأة وكان همُّ الشاعر ان ينطلق من من تلك المرأة لاحتواء البياض المطلق المتبدي والمتخفي في الوجود بحيث انه يعيده الى حقيقته الاولى الكلية .

غاية الفن المتعة لا المنفعة :

كانت الكلاسيكية تزعم ان الفن يطهـِّر النفوس بالشفقة والرعب نقلا عن ارسطو ، وكانت توقع الاحداث بحيث ينتصر الخير على الشر ابداً . والفن كان ثمة في سبيل العقل وفي سبيل الاخلاق . والرومنسيون انفسهم كانوا في قسم من ادبهم يدافعون عن الحياة الشعبية وعن القيم الكبرى ، كما يفهمونها. والبرناسيون يرون ان غاية الفن مقتصرة على ذاته وهو ،من هذا القبيل ، فعل حرية واكتفاء واستقلال يتمرس فيه الفنان بعمله للعمل بحيث يشعر انه تحرر فعلا من الضرورة والغائية التي تستعبده وترهق ايامه ولياليه وكل حركة او عمل يقوم به .

ولو ان غاية الفن هي الاصلاح والتبشير والدعوة الى تقويم اعوجاج النفس لكان نشاطاً مرهوناً للحاجة والضرورة كسائر النشاطات الانسانية ولأحسّ به

انه ما زال اسيراً للضرورة الاجتماعية والحياتية . وحين تغدو غاية الفن بذاته او المتعة الجمالية ،فان المرء يحقق من خلاله فعل حرية اصيل وكامل لانه يقوم بالاشياء للذة التمرس بها ، وليس لسد حاجة دنيـــا بها . الانسان يدأب للسمو بذاته وبشروط مصيره ، وما دام كل عمل يؤديه مرتبطاً ،بنتيجة او بسد نقص او اصلاح عاهة ، فذلك يعني انه لم يوجد ليحيا وانه لا قبل له بكفاية نفسه بنفسه ، بل انه مطية ووسيلة لسواه وللحياة بصورة خاصة . وبذلك يكون الفن العمل اللاغائي الاول وهو الذي يحقق انسانية الانسان العليا . وكل اثر فني يمهد للوعظ والتقويم والتبشير ويبتغي غاية من دون الجمال ،هو ارتهان للحرية الانسانية وابقاء الانسان على رقه وعبوديته للعوامل الخارجية.لهذا اعتزل البرناسيون الصراع الاجتماعي والكفاح في سبيل التقدم النفعي واصلاح المجتمع والدفاع عن الفضيلة وتولوا الموضوعات الوصفية التي تقتصر اهميتها عـــلى نفسها .

مثال الفن هو النحت :

وبما ان البرناسيين انتحوا نحو الجمال الحسي الثابت فقد شيعوا ان المستوى الابداعي الاعلى هو النحت وهو الذي يستعيد الواقع بالطين والخشب والنحاس ويبقيه على طبيعته . والشعر ينحت الواقع ذاته باللفظة والصورة والفكرة والعبارة والنغم وسائر التعاويذ البلاغية دون تمويه وهالات تظله وتغطّي عليه . فالشعر يرسم الخطوط الواضحة والقسمات الجلية كالنحت وفقاً لمفهومه القديم وهو يؤدي معاني واضحة وحالات جلية .

* * *

ومهما يكن ،فان هذه المدرسة لم تعمر طويلا لان اتباعها وضعوا النظريات المجردة وحين حاولوا ان يطبقوها على واقع القصيدة رأوا انها مستحيلة التطبيق اذ يستحيل الفصل بين الذات والموضوع في الفن ، كما انه يتعذر الامتناع عن

التأويل والتهويل . اما في الشعر العربي فان كثيراً من القصائد القديمة يقع في هذا الباب وبخاصة اوصاف البهائم في الشعر الجاهلي كالفرس والناقة والظليم وربما وصف الحبيبة والمفازة . وفي العصر العباسي تألق النهج البرناسي ، كما نفهمه في عصرنا عبر قصائد متعددة لابن الرومي وبخاصة اوصاف الثمار والمآكل والاشخاص ذوي العاهات والنماذج البشرية . وصف الاحدب في قوله :

قصرت اخادعه وغارَ قذالـــه فكأنه متربص أن يُصفعا

وكأنما صُفِعت قفاه مـرة وأحسّ ثانية بها فتجمعا

ومثلها وصف الخباز في قوله :

ما انسَ لا انسَ خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمع بالبصر

ما بين رؤيتها في كفّه كـرةً وبين رؤيتها قمراء كالقمر

إلا بمقدار ما تنداحُ دائرة في صفحةِ الماءِ يُلقى فيه بالحجرِ

ومثله قالي الزلابية في قوله :

ومستقرٍّ عـلى كرسيه تعبِ روحي الفداء له من مُنصَبٍ تعبِ

رايته ، سحراً، يقلي زلابيـةً في رقة القشر والتجويفِ كالقصبِ

كأنما زيتُهُ المقليّ حينَ حين بدا كالكيمياء التي قالوا ولم تُصبِ

يُلقي العجين لُجيناً من أناملِـهِ فيستحيلُ شبابيكاً منَ الذهبِ

ففي هذه النماذج كلها نجد الواقع وقد استعيد بدقة متناهية عبر اللفظ والصورة والحادثة ليس فيه حذف ولا اضافة . تساوى الواقع الفني في القصيدة مع الواقع الواقعي في الحواس . الا ان الآية البرناسية الكبرى عند ابن الرومي مثلت في وصفه للعنب الرازقي ، وخاصة في قوله :

ورازقـي مُخطفِ الخُصورِ كأن مخازن البلُّـورِ
لم يبق منه وهـج الحـرورِ الا ضياءً في ظروف نـورِ
لو أنه يبقى على الدّهورِ قرّط اذان الحسان الحـورِ
له مذاقُ العسلِ المشـورِ ونكهةُ المِسكِ مع الكافورِ
وبرد مسّ الخصر المقرورِ

فهذا الشعر صدر من وجدان الشاعر ومن وجدان البرناسية ، كما تفهم في عصرنا . انه منظر طبيعي ، ثمرة من ثمار الطبيعة ومظهر من مظاهرهـا . والبرناسي كان يؤثر وصف هذه المظاهر ويتقصى فيها بالتشبيه والمقارنة واللفظ والصورة بنوع من الموضوعية التي تعمق الواقع الحسي دون ان تفتري عليه بالواقع النفسي . والعنب ، كما بدا عبر هذه الابيات ، هو برناسي ، عنب تألقت خصائصه الحسية وسطعت من المقارنة العميقة الحية بين نضج العنب والبلور والضياء والنور . انه نورٌ على نور وشعاع على شعاع . تلك هي مقومات السوية الفنية البرناسية ، ان تتولى الظاهرة وتقرنهـا بظاهرة اخرى تماثلهـا فتسطع تلك الظاهرة وتتوحد على ما دونها وتتخذ شيئاً من صفة الاطلاق . بدا العنب للشاعر حين نضج وقد شفّ وتألق وتوهّج . ولقد انفعل بذلك غاية الانفعال لان ابن الرومي كانت تنبعث قريحته حيناً من معدته . الا انه كان يتفرغ ، احياناً ، من الشعر الهجائي الذي يُقذع فيه ويُجهض حقد نفسه ويستله كالسيف في وجه الاعداء . ولقد تنكب عن الشعر المدحي وحاول ان يغني غناء غناء نفسه ويتحرر من الضرورة والغائية اللتين تنتهكان الفن وانصرف الى عمل حرٍّ متحرر يلاهي به المظاهر ويتلهى بها ، وكان عبء الوجود سقط عن كاهليه . وهكذا كان عليه ان يرسم صورة الالق المتبدي في العنب ، الألق الشفاف ، فاستحضر عليه البلور والضياء والنور اللذين يتوالدان بعضاً من البعض الآخر ، فتمت له سوية الألق والشفافية واوفت الى ذروتها . وهكذا تحول العنب الواقعي الى عنب فني لانه تعرى عن شوائبه وخلص في جوهره . وكنا قد نوهنا بذلك قبل اذ قلنا ان البرناسية هي محاولة للمّ شعث

المظاهر وتوحيدها، وقد تفرّقت في إهاب الطبيعة وتناثرت في كل امر وفقدت بكارتها وكليتها . وكما سعى غوتييه أن يلمّ شعث البياض من خلال المرأة البيضاء ، حاول ابن الرومي ان يلمّ مظاهر الالق وان يوحدها توحيداً نسبياً من خلال العنب الرازقي . وهذا ما نُلمح اليه في القول بأن البرناسية وحدت الواقع وبلغت به الى كماله القديم وعرفتنا منه ما لم نكن نعرف او بما خطر لنا وتولى عنا كوميض هارب .

والمقاطع والفلذات البرناسية تتكاثر حيناً في شعر ابن الرومي اذ كان يتولى الظاهرة في عصبه الملحاح ويمعن فيها حتى يميتها ويقتلها ، كما قال القدماء وها انه يصف مشهداً خمرياً فيقول :

وساقٍ صبيحٍ للصبوحِ دعوته	فقام وفي اجفانهِ سنة الغمض .
يطوفُ بكاساتِ العقارِ كأنجمٍ	فمن بين منقضٍّ علينا ومرفضّ
وقد نشرت ايدي الجنوب مطارفاً	على الجوّ دكناً والحواشي على الأرض
يطرزها قوس السحاب بأخضرٍ	على أحمرٍ في أصفرٍ اثر مبيضّ
كاذيالِ خودٍ أقبلت في غلائل	مصبغةٍ ، والبعض أقصرُ من بعضِ

وهذه آية برناسية اخرى من آيات ابن الرومي . لوحة طبيعية في الكأس الذي ينهض ويهيض كالنجم . وقد التقط ثمة صفة الالق ، ثم انه المّ بالطبيعة كلها في مجالها الأنأى ، فشاهد ما نشرته ايدي الجنوب من غمائم تنحدر حتى الأرض،وقوس السحاب ، وقد نقل الوانه وأسره عبر اللفظة القاطبة الحية وقرنه بثياب الخود الحسناء العباسية . ان مبادىء البرناسية تتحقق ثمة بشكل مثير . فهناك المتعة لا المنفعة وقد بات الشاعر يرتد على المظاهر ليبدعها ويخلقها من حديد وفقاً لهوايته متحرراً ازاءها من الضرورة والحاجة . انه الانسان الذي لا يطلب رزقاً ولا يجهض حقداً ، بل يتحرى في الوجود عن مظاهر الكمال من خلال المظاهر الناقصة والمصابة بعاهة التفرق والاندثار .

لا شك ان هذه الابيات لا تصيب الصورة الكلية او شبه الكلية التي حاول ان يرسمها في العنب الرازقي ، الا انها ، مع ذلك ، اسرت ذلك المشهد في حدقة الزمن ونقلته من زواليته وجزئيته وطروئه ومنحته الدوام وما يشبه الكمال من المعادلة الحسية التي قورن بها ونقل اليها .

واننا لسنا مزمعين ان ننقل في هذه الدراسة الابيات والمقاطع والقصائد ذات الطابع البرناسي ، ذاك يتجاوز غايتنا ، وانما نلمح الى آية برناسية تحققت في بيت واحد عبر الشعر القديم ، وذلك حين قال امروء القيس في وصف فرسه وسرعة عدوه :

مِكَرٍّ ، مِفَرٍّ ، مقبلٍ ، مدبرٍ معاً　　كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

ولقد كان الصراع قائماً ثمة بين الحركة في اقصى حدودها والعبارة التي تجسدها وتنقلها. وقد وفق الشاعر في آية بلاغية متفوقة اذا أسرها الظاهرة في حدود اللفظة والصورة والتشبيه ووفّق في ان يعرفها لذاتها ويبلغ اقصى غايتها.

والاتجاه البرناسي في الشعر المعاصر ضامر هزيل عند العرب اذ تفشت فيهم الرومنسية ولم تقف عند حد ، كما كان امرها مع الغربيين . الا ان الشاعر اللبناني امين نخله وهو من اصحاب الاتجاه الجمالي الصرف في الشعر ومن المتعبدين له ، بل من عبيده وفقاً للتعبير القديم ، ان ذلك الشاعر ألمّ ببعض القصائد التي تحققت فيها المبادىء البرناسية ، مما بيناه في كتابنا عنه في سلسلة الشعر العربي المعاصر .

ولقد كانت البرناسية تُعلي الشكل على المضمون والشكل لا يقوم وحسب على العبارة ، بل على نوع من الرؤيا الحسية في اداء الواقع واستعادته بالصورة والايقاع واللفظة . وامين نخله هو الشاعر الجمالي النحات الذي كان يصوغ اللفظة والعبارة صياغة متقنة غاية الاتقان ويتدنق باللفظ والحرف . وقد بدت كل قصيدة من قصائده وكأنها برئت برءاً وان كل حرف قام في موضعه بعد

لأي وشدة . وشعره حافل بالنكت البيانية والتعاويذ الأخرى الانشائية ، مما يواكب المعنى ويظله ويضفي عليه . من ذلك قوله في الشفة :

يا قوتة حمراء غاصت في فمي	وشقيقة النعمان قد نُولتُهـــا
لولا نعومةُ ما بها وحنوٌّ مـــا	بي في الهوى لا لُقِـمْتُـها . ولِلكْتُها
ملساء مرّ بها اللسان ، فما دري	لولا تتبع طعمها لأضعتهـــا
وكأنما بخلت علي بلفـــظة	وهناك في كتب العبير قرأتهـــا

والآية في ذلك ان الشاعر تتبع الشفة على لونها في الياقوتة الحمراء وشقيقة النعمان . ومع ان هذا التشبيه الضمني بات يعتبر نافلا في عصرنـــا ، فان البرناسيين يحتفلون غاية الاحتفال ويجدون انه اعاد معادلة الظاهرة واقامها بما يوازيها في حقيقة الواقع . ثم انه اقتفى على اثر الشفة في نعومتها ومثّلها في يقينها الحسي عبر الفاظ حية وحسية توفي من الواقع الحسي الى اعماقه وغايته . والنعومة ظاهرة حسية خالصة وقد عمد الى التأويل والافتراض الداخليين فجعلها تلاك وتلقم ، وهاتان اللفظتان هما لفظتان برناسيتان في عريهما الحي والمباشر . ثم ان البرناسي دأبه كدأب ابن الرومي لا يدع الظاهرة قبل ان يأتي عليها ويستنفد غاية القول فيها ، وها انه يتتبع تلك الظاهرة ويقول انها ملساء ثم انه استنفد ذلك المعنى حين اردف بانه كان يوشك ان يضيعها لولا طعمها . وكنا قد قدمنا سابقاً ان البرناسية ليست سوى محاولة لتعميق الظاهرة الحسية بما يدعنا ندرك من حقيقتها الحسية ما كنا نغفل عنه او نجهله . والبرناسيون يرون ان الواقع الحسي حريٌّ ان يُدرس وتُكشف أبعاده بذاته دون ان يفتري عليه الانفعال ويتهتّك ويتصرف به كل تصرف او يتماجن على ماهيته . وحين ابقى الشاعر الواقع الحسي على حسيته وامعن في الولوج الى قلبه واكتشاف الاحتمالات الكامنة فيه ، انما كان يتمرس بالفن الخالق وفقاً لهذا المذهب . فالمادة كما فهمها العلم تؤدي جزءاً من الحقيقة ، انها تتناول النواميس الظاهرة والعامة ، الا ان العلم ليس الفن ، وهذا الاخير يُكمل اشواط العلم ويردم

هوة النقص القائمة فيه ، وما قصّر عنه العلم وصدف عنه يكتشفه الفن من خلال المظاهر وصلاتها الفعلية بالمظاهر الاخرى . فالمادة مظلمة وعلى الفن ان يُنيرها بذاتها ولا يقتحم عليها بالمشاعر التي تحولها عن طبيعتها وتصرفهـا عن غايتها . البرناسية اعلنت قدسية الواقع الحسي المادي واستقلاليته ، وانه مكتظ بالاسرار الحسية ، وان الفنان ، كما يقول فان غوغ ، قد ينفق عمره دون ان يوفق الى نقل الروعة الجمالية في حبة حنطة او نقطة ماء. البرناسية هي ايغال في مادية المادة وحسية الحس وعقلانية العقل. الا انها، مع ذلك، كانت تجد ان غاية الفن هو الجمال والجمال ليس الحسن ولا القبح ، الجمال هو ذلك المثال الذي تنقل اليه الاشياء من واقعها المعتوه المشوه الجزئي الناقص الى كمالها القديم . انه ذاك الذي يرتسم في النفس حينما تفض اسرار المادة وتنزع اقنعتها . ولنتول قصيدة اخرى من نظم امين ، ولتكن قصيدة اسم الحبيب حيث يقول :

اذا لفظت اسمك ارتوت شفتي ... وكنت احسبها في الماء ما ارتوتِ
يطيبُ باسمك ريقي في مدارِ فمي ... ويستقر لساني فوق سكـرةِ
وكم تذوقتُ بعداللفظ احرفـه ... كأنها ما مضت من بعد ان مضت
حرف من اسمك اشهى لذة وشذاً ... في سرحة الحب من ريح معطرة

ولقد كان الاسم ظاهرة حسية فعلية لانه صوت ينطق به الفم وينطلق من الشفتين . وكان على الشاعر في نزعته الجمالية البرناسية ان يعمق هذه الظاهرة وان يلوب عليها فيستوفي غايتها ويوفي الى اقصى ابعادها . وها انه يمثل وقع الاسم في الشفة وكأنه اروى من الماء ، بل انه يبعث الطيب في الريق ويبعث فيه مثل طعم السكر . وها ان الشاعر يتذوق طعم ذلك الاسم كأنه يتذوق امراً يذاق فعلا ويدرك من ذلك الريح المعطرة . وليس في بداهة المعاناة ما يدعنا ندرك ما ادركنا من خلال تقصي الشاعر في تلك التجربة ، ولم نفطن قط انه يدار في الفم مثل السكر والطيب وانه يذاق ذوقاً كأنه طعام او حلوى لذيذة .

فالبرناسي ، كما قدمنا ، يعرّف الواقع الى ذاته ويعرفنـــا عليه من خلال اكتشاف احتمالاته وغاياته .

* * *

الرمزية وواقعها في الأدب الغربي والأدب العربي

نشأت الرمزية في الأدب الغربي كردة على البرناسية كما نشأت البرناسية كردة على الرومنسية . وكما استعادت البرناسية قليلاً او كثيراً من الكلاسيكية كذلك فان الرمزية كانت استعادة معمقة للرومنسية .

ومنذ أن قال ذيكارت : « أنا أفكر اذن أنا موجود » كان العمل الذهني يتجه الى الوعي . ولا يجد معرفة حقيقية او فعلية الا في الحقائق التي يقبض عليها الذهن بيقين ويوضحها ويبين عليها . فالمعرفة قائمة ومستقرة في دائرة الوعي وحسب . وكان بوالو يؤيد هذه الدعوة ويقول : « كل ما نعيه جيّداً نُعَبّر عنه بوضوح » . وفي تلك الفترة بالذات اي بعيد منتصف القرن التاسع عشر قامت النظرية الواقعية في الفن والنظرية الطبيعية وقد غلبتا على الرواية فيما غلبت البرناسية على الشعر . وكانت الواقعية تدعو الى نقل الواقع بماهيته وعلى حسنه وقبحه وعلى انتصار الخير فيه حيناً وانتصار الشر، كما ان هؤلاء كانوا يعمدون الى نقل التفاصيل والجزئيات بله الطفيليات الواقعية ويحسبون انها تنقل يقين الواقع الى النفس . واما الطبيعية، فقد وحدت بين الفن والعلـــم واعتبرت ان التجربة الفنية ليست سوى اختبار علمي او انها معادلة علمية واضحة المعالم . واذا ما درس الكاتب الطبيعي حالة العشق والتوله فانه يعمد الى التفصيل في البواعث التي أدت اليها والى وصف مظاهرها وأعراضهـــا والتحري عن نتائجها ، تماماً كما يفعل العالم في مختبره . وذلك كله كان تطوراً من العقلانية الديكارتية ومن النزعة الموضوعية العلمية التي قال بها اوغست كنت . الا ان الشعراء في تلك الحقبة أدركوا ان اليقين العقلي يمثل جزءاً من

الحقيقة ومن واقع النفس وواقع الحس وان وراء ما يُفهم وما يوضح ويتضح تبقى عوالم لا حدّ لها من التجارب النازحة والبارحة والتي يحسها الانسان ولا يعيها . ومن ذلك عمدوا الى التجارب الاخرى التي تتولى الواقع فيما وراء برقع الحس الراني عليه والمتقنع في اهابه واعتبروا الواقع حالـة حسية وهي اشبه ما تكون بعنوان لكتاب مكتوم خفي لا بد للشاعر من ان يفضه ويلج الى قلبه .

وكان «ادغارألن بو» قد مكن لذلك في اقاصيصه العجيبة حيث انتهكت الواقعية غاية الانتهاك وطفرت من دونها عوالم خيالية احس القراء من خلالها بأن تلك الأوهام والأساطير والمستحيلات العقلية تنطوي عـلى حقائق تثير الدهشة الاولى امام حقائق الوجود ومظاهره وعناصره . وكان ادغار هذا من المدمنين على الخمرة والمخدرات وفي تلك الأجواء النرفانية كان يُشاهد مـا لا يُشاهَد ويتلقى ما يقصر عنه العقل الموضوعي والحس ذو الجدار الواحد المتلبد والمتبلد . وحين مات وهو في ريعان شبابه متروكاً لقدره البائس في احدى الحدائق العامة انتفض الضمير الأوربي واعتبر ان موته البائس ذاك ليس سوى اعلان مشهود لموت الحضارة وموت الروح في الحضارة المادية الاميركية . وقد ثار بودلير لذلك غاية الثورة واتهم الأميركيين بالنفعية والوصولية وسمى ديموقراطيتهم زوزوقراطية اي البهيمية . وكان من جراء ذلك ان هُرع الأدباء الأوربيون الى ترجمة آثار ادغار الن بو كردة فعل على القسوة والسادية الاميركيتين ، ودفاعاً عن حضارة الروح والخلق في عـالم متحجر يستعبده الدولار والآلة ولا يجد قياساً يقيس به الانسان الا ما يملكه من املاك ومـا يحققه من مكاسب وكيفما تيسرت . ولقد ذكر بودلير في ذلك المثل الاميركي الذي يوصي به الوالد الاميركي ابنه : « اجن مالاً يا بُني وبطريقة شريفة اذا استطعت » . ومن ذلك كله قامت نهضة لتقديس مملكة الروح وعالم الغيب القابع فيما وراء العقل والوعي والمظاهر المادية العميـاء وحاول الفنانون ان

يستبطنوا الوجود والمادة واعتبروها كرمز لحقيقة روحية مكتومة . وذاك هو الفرق الجوهري بين البرناسية والرمزية . البرناسية كانت تقدس الواقع وتعتبره البداية والنهاية وانه مستقل بذاته وماهيته وان العمل الفني ليس سوى تعميق له في ذاته من دون ما هو وراءه وما هو اليه . واما الرمزية فقد اعتبرت الواقع ظاهرة حسية زائفة وبرقعاً يستر حقيقة الوجود وأنكرته وأنكرت قيمته وماهيته واعتبرت وظيفة الخلق الفني وكأنها لا تستتم الا اذا فجر الشاعر الواقع وهتّك أستار ونفذ الى احشائه وأقام في رحمه . ومن ذلك كانت الرمزية محاولة لاستشفاف المادة والحضور في قلبها بحيث تضيء بعد ان كانت مظلمة عمياء . ولشارل بودلير قصيدة في هذا الصدد وهي متداولة ومأثورة وعنوانها المرسلات وفيها يقول :

الطبيعة هيكل مقدس تخاطبنا فيه أعمدة حية
بألفاظ مبهمة
والانسان يعبر فيها عبر غابة من الرموز
التي ترنو اليه بنظرات أليفة .

وهذه الأبيات وسواها في القصيدة اعتبرت الواقع الخارجي زائفاً وفقاً للنظرية الافلاطونية التي قالت ان عالم الحس هو عالم السقوط والجهل والفشل انه طين تطيّنت به الحواس على الحقيقة الفعلية . وبذلك غدت الرمزية حالة صوفية عميقة الروحانية ، تقتضي تهجداً وتموتاً في سبيل الحلول في قلب الحقيقة من دون تحليلها وتعليلها والبرهان عليها . وهكذا فان كل مظهر من من مظاهر الوجود ، بات مادة للاستبطان واخراج ما في داخله من حقائق هاجعة لا يدركها الانسان الا اذا حل في ضمير الاشياء . وهي تلك الحالة التي تمكّن من اكتشاف المادة وتكشفها عن ضمائرها هي التي تمكن الشاعر من لافصاح عن حقيقة ما يجول في ذاته من ذاته ومن الأشياء الخارجية . فالرمز يتحقق حين يغدو الشاعر او اي انسان آخر قادراً على ان يكتشف الحقيقة

الروحية العميقة في المظاهر المادية وان يشاهد الاحوال الروحية والنفسية ذاتها في حلة مادية ليست منقولة نقلاً عن الواقع وانمـــا هي مستفادة منه بالخبرة الروحية والقيام في حشاشته ورحمه وضميره . المادة هي محور النزاع ، البرناسيون أبقوها على ماديتها واكتشفوا فيها اسرارها الفعلية القائمة فيهـــا والرومنسيون غشوها بالانفعالات السيالة ، وأما الرمزيون فقد اعتبروا ان كل مادة خارجية هي من باب التنازل والزيف، وان هناك مادة واحدة حرية ان يتلقفها الفن ،وهي مادة داخلية مستفادة من المادة الخارجية ومنارة بنور الروح. الرمزيون احتووا العالم الخارجي في نفوسهم وأذابوه فيها وصهروه ، فباتت انفعالاتهم ومشاعرهم تتخذ شكلاً مادياً كما ان الاشكال المادية تتخذ أحوالا نفسية يقينية وليست افتراضية، كما كان شأن الرومنسيين .

بين التشبيه والاستعارة والكناية والرمز :

ومنذ أقدم العصور حاول الانسان ان ينهض بالواقع ويسمو به لأنه أحس ان الواقع الذي استسلم له يبخسه ويتعسف به ويدعه في حالة أشبه ما تكون بالبكم ازاء الانفعالات التي تنتابه من نفسه ومن الأشياء . وقد كان التشبيه محاولة اولى في هذا الصدد لأنه يتخذ جزءاً من الواقع التقريري المنهادن ويقرنه بجزء أبلغ منه في ظاهرة أخرى.وبذلك يرفعه عـــن مستوى التقرير الحسي والواقعي . وقد كان تشبيه شعر المرأة بالليل وخدها بالورد وقوامها بالقصب المروي المذلل ، كما يقول امرؤ القيس، كان ذلك محاولة عبر التشبيه للسموّ بما في شَعْر المرأة من سواد حالك وما في خدها من عافية وما في ساقها من التماغ ونداوة . والتشبيه الذي يفصل بين الذات والموضـــوع فصلاً حاسماً بأداة التشبيه انما كان محاولةً أولى للتخطي والتحرر ، الا ان العقل ظل يقيم فيـــه ويترصده ولم يدعه يوحّد الا ما هو متوحّد في الواقع . وهكذا فان خد المرأة ليس هو الورد وانما هو يماثله في اللون والنضارة وما اشبه فيما يحتفظ كل من من الوجه والورد بماهيته الخاصة به والتي لا يرضى العقل عنها بديلاً . فالتشبيه

هو سموّ بالواقع في الحدود التي يسيغها ويقرها العقل . وهو أداة توحيد وفصل في آن معاً . وحين ألم الانسان بالتشبيه كان كأنما يحكم على الواقع الواقعي الغثّ بالعقم والتفاهة والنقص ، وقد تجاوزه في الحاجة الحتمية الملحة للتعبير الكامل او شبه الكامل عن النفس . ثم ان الانسان احس ان التشبيه وان سما بنوع من السموّ عن أديم الواقع المسطّح المصفّح ، الا انه لا يفي كلياً بغرض التعبير الكلي . انه نال جزءاً يسيراً وما زال في النفس عالم كبير لم يعبر عنه فتوسّل الاستعارة وهي ابنة المجاز ، تسفه العقل وتنأى عنه وتتجاوزه لأنها ترفض أساليبه وتباطؤه في تلمس الاشياء والحدود النهائية العقيمة والموات التي ترسمها . والاستعارة هي تشبيه في أصلها ، الا انه تشبيه أعتى وأنأى ، اسقط المشبه به ونما الى المشبه احدى خصائصه البليغة وكأنها حقيقة قائمة فيه وليست مفترضة عليه افتراضاً او مقارنة كما هي حال التشبيه . ولنتمثل على الاستعارة بوصف امرىء القيس لليل اذ قال :

فقلت لـه لمـا تمطّى بصلبـه وأردف اعجازاً ونـاء بكلكل

ولقد استبطن الشاعر عبر هذا القول الجمل وقد حذفه وأبقى على احـدى خصائصه المأثورة ، وهي التمطي والنوء بالكلكل . وهذا التعبير هو أنأى بكثير عن واقعية الواقع وبيّنات العقل واساليب المنطق وقد توحـد الجمل والليل في خاطر الشاعر بل في قلب انفعاله الخالق ، وقد صدف عن الضرورات البرهانية والنتوءات المنطقية وخطف مباشرة الى الحقيقة الماثلة له في الليـل الرازح على الكون كجمل هائل لامتناه ، يهصره بثقله وكلكله . فالاستعارة هي تجاوز للعقل على مستوى أرفع بكثير من التشبيه ، وقد خلفت الواقع دونها وامتطت اليقين النفسي وأحلته محل اليقين الحسي . وعيار الخلق والافصاح عن التجربة بكليتها هو أكبر وأعظم . وقد كان الانسان عبرها يحاول ان يخرج عن عجماويته وأميته وقصوره في التعبير عـن هواجسه ووساوسه واختلاجاته في حقيقتها النهائية شبه المطلقة .

وفضلاً عن ذلك فان الانسان توسل الكناية وهي لا تجزىء الواقع كالتشبيه وتوحد جزءاً منه مع جزء من واقع آخر ، كما انها لا تنسب ما لاحدهما الى الآخر كما تفعل الاستعارة وانما تبقي الواقع على واقعيته وتتخير منه الخصائص الأدل في نوع من الحسية العميقة التي تجسد المعاني والأحوال النفسية .

ومن أمثلة الكناية قول النابغة في وصف بطولة الغسانيين :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب

وقد كان تحليق الطير فوقهم دلالة من الواقع الحسي على بطولتهم لأن غريزة الطير باتت تدرك ان جيش الغساسنة يخلف القتلى حيثما يطيف او يحل. والواقع الحسي في الطير المحلقة اقتفاءً على آثار الغساسنة وجيوشهم ليس واقعاً في باب التشبيه ولا الاستعارة وانما مشهد يحمل دلالته في نفسه وقد تخير منه الشاعر الخصائص الأدل بذاتها . ومنه ذلك أيضاً قول زهير في مدح هرم بن سنان :

وأبيَضَ ، فيّاضٍ يداهُ غمامة على مُعتَفيه ، ما تغبّ فواضِلُهْ

بكرْتُ عليه غدوَةً ، فرأيته قعوداً لديه بالصريم عواذِلُهْ

يفدّينه طوراً وطوراً يلمْنَه وأعيى ، فما يدرون اين مخاتلُهْ

فأقصَرْنَ منه عن كريمٍ مرزّأٍ عزومٍ على الأمر الذي هوفاعلُهْ

وهذه كناية مستفيضة في غاية الروعة لأن الشاعر تسامى بها حالاً بعد حال حتى قتلها واستهلكها . انه يصف كرم الممدوح ، ولو انه اكتفى بالقول انه كريم لرسف في حدود الواقع النثري الميت ولما عبر عن السورة التي تفعم نفسه منه . وها انه يتوسل الكناية التي توفي بنا الى ذروة ذلك المعنى بل انها تكاد أن تبلغ فيه حدّ الاطلاق . يقول زهير انه بكّر على هرم في الغداة كي يمنعه من العطاء ، فوجد عذّاله على الكرم قائمين عليه . ومؤدى الكناية ان ذلك الرجل دأب على العطاء ، يستيقظ له قبل الفجر ليستهل به ، وقد دأب على ذلك

حتى عرفَ عنه وباتُ العذّال أنفسهم يبكرون مثله كي يمنعوه من هدر ماله دون تحسُّب . ثم ان العواذل استهلكوا غاية القول والعذل دون ان يفلحوا ، فأسقط بأيديهم وخلفوه على كرمه الذي استحال الى ما يشبه الرزية.من عظمه وتكاثره واستمراره . فالكناية بذلك تقتبس من الواقع كالتشبيه والاستعارة الخاصة الأهم والأظهر وتتمادى عليها لتوفي الى غاية النفس والخلق منها . والكناية تدنو الى الرمز لأنها تتخذ من الواقع مدلوله الخاص به ، الا انها تقصر عن الرمز لأنها تتخير المعنى الواضح الجلي الموثوق بالواقع بالعرف والعادة . وقيام العواذل لدى الممدوح في الغداة المبكرة ليس له الا معنى واحد واضح وهو انه أصيب بمثل جنون العطاء حتى انه ليكاد الا ينام عنه .

وأياً ما كانت الحال تشبيهاً واستعارةً وكنايةً ،فان التمرس بالفن يؤكد على ان الواقع الواقعي هو أدنى بكثير من السورة التي تعتري النفس منه وانه لا بد من الاضافة اليه والحذف منه والغلوّ ببعض خصائصه حتى يحيا ويغدو قادراً على التعبير والافصاح والابلاغ .

ثم ان الفن احس بأن هذه الاساليب كلها قد نالت جزءاً كبيراً من الواقع ولكنها لم تستنفده لأن الانسان لا يرضى من دون المطلق النهائي غاية ، وان كان يستشرفه ويستشفه ولا يناله بل ينال جزءاً نسبياً منه . وذلك هو باعث التقدم في الحضارات : نزعة المطلق والنهائية وكأنّ الناسوت يسعى من خلال الفن الى ادراك اللاهوت او أي شيء منه . وهكذا عاد وحاول ان يتقصى ويمعن في الواقع وان ينزل في أعماقه الى أقصى مما بلغته التشابيه والاستعارات او الكنايات ، فعرف الرمز وهو متحول من الكناية ، الا انه لا يقتصر مثلها على الدلالة العرفية المعروفة بل انه يتحرى عما لم يعرف ولم يحدد ولم يجر عليه التداول ، فاستبطن الواقع ونفاه عن الحقيقة واعتبر ان الحقيقة لا تُنال الا اذا فضّت طينة الواقع ونزع قناعه واستسر الانسان الروح القابعة فيه او ما وراءه. وهكذا فان الكناية اذا سمت وتجاوزت الظاهر الى المضمر ، فانها ترتقي الى

الرمز ، كما ان الرمز اذا ما تدنى وفشل واقعي ، فانه يستحيل الى كناية مازال الواقع يفرض ماهيته عليها . وما دام الواقع المادي جاثماً ورابضاً هناك ، فان الشاعر يحتضنه في رمزيته وينزله في ضميره ويهبه من ثقافته وتجربته حتى يحلّ فيه ويتوحد معه . فالرمزية هي احتواء للواقع كله في الروح ومنحه البعد الروحي المبدع وحده بالنسبة لجماعة ذلك المذهب .

* * *

وربما تأثرت هذه النظرية بمذهب فرويد ومن اليه في الوعي واللاوعي حيث نُقِضَ العقل الديكارتي ونظرية الوعي اللاحقة به وتبين ان القوى الفاعلة في النفس ليست القوى والمؤثرات الواضحة الجلية وانما هي الغرائز والعواطف والنوازع المكبوتة وان حول دائرة الوعي الجلية تقوم هالات من المشاعر المنهمرة كالرذاذ والتي لا قبل للوعي بادراكها . ففي الانسان ذاتان على الأقل: الذات السطحية ، وهي الذات الخارجية التي تفهم وتتفاهم وتتعامل مع الأرقام والأحجام والمقاييس وذات عميقة وهي ذات الانفعالات والغرائز وهي دوّارة ، حائلة ، لا تتشابه فيها لحظة مع الاخرى ، بل انها مفعمة بالتشويش والتناقض والردة والتقمص والتداخل والتآخذ . وهكذا عاد الوعي صنواً للواقع واللاوعي صنواً للفن .

وكما جعل البرناسيون النحت المثال الاعلى للفن، فقد تحول عنه الرمزيون وجعلوا الموسيقى المثال الاعلى ، ذاك ان الموسيقى هي الفن الذي يعبر بالأنغام الموحية والحالّة في النفس وليس عبر الالفاظ والمعاني والافكار الصادرة عن الوعي . الموسيقى هي الذروة لأنها تعبر فيما هي تعبر باللاوضوح . وقد خيل الى بعض الرمزيين ان الحقيقة ذاتها ليست سوى نغم وان كل معنى هو حالة نفسية فاشلة متنازلة عمياء . وكان فرلين يقول : «الموسيقى قبل اي شيء». ويقتضي التوسل بالألفاظ مع كثير من الاحتقار والزراية كي تكتسي بالاهداب والهالات . والرمزيون لا يتخيرون اللفظة للمعنى الذي تؤديه بقدر

ما يتخيرونها للنغم الذي تبثه . انها اشبه بوتر داخلي يصدح في أعماق التجربة . ولقد نوع الرمزيون الأوزان والقوافي وتقصوا وأمعنوا ليدركوا تلك النغمة الداخلية والروحية التي تحتضن كل تجربة وتمهد لها في الانسان لان النغم يخدر الوعي والذهن والحس ويدع الروح تتحرر ويدع الانسان اشد تقبلاً للانفعال والنشوة . وهكذا فان الشاعر الرمزي يكون عند النظم وعندما يدر له الوحي ، اذا كان ثمة وحي ، في حالة من التآلف بين نفسه وبين الكون عبر النغم الذي يعبر بالنشوة وليس بالوضوح . النغم هو معيار الروح بل انه هو وحده مظهرها وبابها . والنغم الذي يسحّ وينهال في القصيدة ليس سوى بقايا ذلك النغم الكلي الذي كان ملتبساً مع الحقيقة ذاتها .

ومن ذلك كله اتصفت بعض التجارب الرمزية بالغموض . وهم يحسبون ان الغموض ليس أمراً طارئاً على الشعر ، بل انه امر ملازم لطبيعته ، لان النفس غامضة والتجربة غامضة فكيف يفسر عنها بالوضوح دون ان تندثر وتندحر وتتعفى . والغموض ليس الابهام المتعمد بل انه تلك الغلالة الشفافة التي تتراءى الاشياء من قلبها او انها مثل مياه الغدير عميقة وجلية . واستتبع ذلك كله المنزع الجمالي ، الـذي يتوسل شتى التعاويذ والنكت البيانيـــة والايقاعات والانغام والالوان ينتظمها في لوحة القصيدة بحيث اذا سقط منها لفظ او بيت اختلت كلها .

* * *

واذا كان الأدب العربي القديم قد عرف الاتجاهات الكلاسيكية والروماسية والبرناسية بالبداهة والعفوية ، فانه خطر كذلك ببعض الفلذات الرمزية في لحظات ابداعية متفوقة وحائرة في الآن معاً . ولم يكن مقدراً للجاهلي المتشبث في اهاب الواقـــع والنثرية أن يتخطى المراحل المتعددة التي تقضيها الرمزية متجاوزاً التشبيه والاستعارة والكناية ليردم هوة الواقع ويسمو عليه . ومع ذلك فاننا قد ما نستشف شيئاً من ذلك الأمر في بعض اللمع التي وردت في

في شعر امرىء القيس وبخاصة في وصفه لليل والتوحيد بين سدوله والهموم في السواد وكأنه رأى لون الهموم والهموم لا ترى الا في نوع من الاستشراف بل الاشراق الرمزي . وكل مرة يشاهد الشاعر الحالة النفسية في مشهد حسي ، مخلوق ، فان شيئاً من الرمزية يتحقق له . ومثل ذلك في وصف ساق حبيبته اذ قرنه بالقصب المروي ، وكأنه ألّف بين حاستي البصر في تألق الساق واللمس في نداوته وطراوته . الا ان ذلك كله لا يعول عليه وان كانت الغنائية الشجية في بعض قصائد النابغة قد توفي الى النغم الروحي الرمزي . وفي العصر العباسي تكاثرت اللمح واللمع الرمزية نسبياً من قدرة النفس على احتواء الواقع واستبطانه وخلقه . وكان بشار ينزع من حاسة الى اخرى ، يبصر ما يسمعه كما في قوله عن حديث الجارية انه مثل قطع الرياض المكسوة بالزهر . بل انه ربما امعن في ذلك وفرق بين ألوانه كقوله :

وحديث كأنه قطع الروض وفيه الحمراء والصفراء

إلا ان أداة التشبيه كانت تخطف ثمة وتمنع التوحد والحلولية وكأن الشاعر اصاب رمزاً جزئياً . الا ان ابن الرومي تجاوز الشكلية التشبيهية في قوله واصفاً مكر أبي القاسم الشطرنجي في لعبه :

لك مكر يدبّ في الناس أخفى من دبيب الغذاء في الأعضاء
أو دبيب الملال في مستهامين الى غاية البغضاء

ولقد شاهد الشاعر المكر بأمّ عينيه ، وكأنه يدبّ دبيباً ويسعى سعياً خفياً . وتلك فلذة رمزية لانه شاهد عبر الحس ما كانت تهجس بـه النفس . وفي البديع الذي تعاظل غالباً في شعر ابي تمام تنجم فلذه او فلذات شبه رمزية كما في قوله واصفاً حلم الممدوح :

رقيقُ حواشي الحلْم ، لو أنّ حلمه بكفيك ، ما ماريت في انه بُرْدُ

ومشاهدة الحلم عبر البرد الموشى لا تتم الا في الرؤيا الرمزية .

الا ان ذلك كله لا يعول عليه اذ لم يستقم في مذهب ولم يجر على خطة تغلبت على ما دونها كما هو الأمر في عصرنا . وفي الشعر المعاصر كانت الرمزية من المذاهب التي استحدثت بفعل التفاعل مع الغرب ولم تقدر لها العبقرية النامية من الداخل لاحتضانها ، ذاك ان الرمزية تقتضي ، بخلاف سائر المذاهب ، حالة او ذروة روحية تكاد لا تتحقق الا في الانبياء والاولياء ومن اليهم لانها تتعرض لغيب النفس والاشياء . وكان الشاعر اللبناني اديب مظهر الذي اسهبنا في الحديث عنه في الجزء الثالث من هذه السلسلة قد اطلع على المذهب الرمزي الغربي من خلال امرأة احبها وكانت تتقن الفرنسية وتشغف بالشعر غاية الشغف وتُروى منه وتتفقّه بأحواله ونظرياته وتتلوها على مسامع اديب ، فيطرب لها ويذوب حماساً . كانت تتلو عليه شعر بودلير ورانبو خاصة وشعر البير سامان ، وهو من الرمزيين الانحطاطيين كما يدعون في فرنسا لأنه وفد في ذيل الرمزيين الكبار أمثال مالرميه وفرلين وبودلير ومن اليهم . وسرعان ما نظم اديب مظهر الشعر الآخر ، منقطعاً عن الشعر الخطابي والطربي الذي استهل به مطلع عهده في الشباب وكانت المناسبة تغاويه وتهدره كما هو شأنها في شعر شوقي والمطران . وحين أطلق شعره في الناس تهولوا منه ونموه الى الاسراف والمماحكة والافتعال والافتراء واولى تجاربه في ذلك جاءت في قوله :

ونفسي وقـــد هاج المساء كمينها ... وثارت شكاياها لمرّ النياسم
كَمَيْتٍ أحس الصخر فوق ضلوعه ... فصعّد في عينيه همس الجماجم

ومن البين ان هذين البيتين نظما في حالة ما فوق الوعي . فكيف يحس الميت بالصخر وكيف يصعد همس الجماجم من عينيه . ذاك ان أديباً كان قد تجاوز المرحلة التقريرية التي تنسب الاشياء الى ما تنتسب اليـــه في الواقع وتوحدت الحواس الرمزية في وحدة نفسية وباتت العين تسمع تماماً كالأذن . وتوحيد الحواس في وحدة الحاسة النفسية الواحدة كان من مقومات الرمزية الكبرى . ومن ذلك ايضاً قوله : « أعد على نفسي نشيد السكون » او قوله : « حلو

كمرّ النسيم الاسود » مما قدمنا ذكره في الجزء الثالث ولا جدوى من تكراره وعلى القارىء ان يعود اليه لاستكمال غايته من شعر هذا الشاعر . وتلقف التجربة اثره شاعر فذ نهد فجأة في لبنان وهو سعيد عقل وكانت قصائده التي نشرت في مطلع عهده في مجلات المشرق والمعرض والمكشوف آية من الجدة ترنح لها معاصروه . وكانت قصيدة سمراء احدى هذه البواكير حيث يقول:

سمراءُ يا حُلُمَ الطفولهْ ... وتمنـــع الشفــة البخيلهْ
قلبي مليءٌ بالفراغِ الحلوِ ... فاجتنبـــــي دخولهْ
سمراءُ ظـــلي لــذةً ... بـين اللذائذِ مستحيلهْ
ظـــلي على شفتيّ شوقهما ... وفي جفــني ذهولـــهْ

ثم انه أردف ذلك كله بقصيدة مطولة هي المجدلية وقد استهلها بالقول :

هدأة تمتمتْ وحلـم أضاءَ ... في محيــا مغروقٍ نعمــاءَ
تتراءى فيـــه الأماني بيضاءَ ... وتفنى عـــبر الرؤى زرقاءَ

ومن البين ان الشاعر كان يشاهد الألوان النفسية التي لا تشاهد . فمن الأماني ما هي بيضاء ومنها ما هي زرقاء وكيف يكون ذلك ؟ لم يفهم القراء عصرئذ وان كانوا قد أحسوا ان في ذلك الشعر بُعْداً لم يدركوه قبلاً . ومشاهدة اللون النفسي هي خاصة رمزية كما قدمنا . ثم انه يردف في تلك القصيدة :

وتعرّى خدان عـــن شفقٍ رحبٍ ... قرير السنا قرير التناجــــي
في مدى النغمـــة الحنو مراميـــه ... الخوافي وفي مدى الابتهـــاج

وكان سعيد في ذلك كله يقتحم اسوار العالم الحسي والعالم النفسي جميعاً ويوحد بينهما ويجعل الحالة النفسية مشبّهاً به ويبصر مدى الابتهاج ومدى النغمة والتناغم والتآلف في أعماق الوجه . وقد نال بذلك الطرفة الرمزية الفعلية من اهتضامه للمادة وطيها طيّ نفسه واخراجها من ثمة وكأنها مادة روحية

حسية في آن معاً . ومسرحية بنت يفتاح التي طواها لانها تتغنى بعظمة يفتاح الاسرائيلي وانتصاره على بني جلعاد ان تلك المسرحية حافلة بالأبيات والمقاطع التي تتصف بالصفة الرمزية ومثلها قدموس حيث يقول مثلاً :

واذكارا كالطلّ ينعش نفسي   كلما طوقت يداك شحوبي

ويمثل الذكرى بالقول :

ملء عيني عنك لوحة حب   بلبل جيد على البال كرّا

فتطويق الشحوب والبلبل الذي يكر على البال كانا من آيات هذه الرمزية الجديدة . الا ان سعيداً انهمر فيهما بعد عبر الذهنيات العقلية وظل يغترف من عمود الشعر القديم في غزل لا يستقيم امره غالباً اذ ظل يترنم عبره بالآس والياسمين والبان والورد وما الى ذلك في وجه المرأة وقدها . ورغبته في العمق تعقدت بالذهنية في اكثر الاحيان . ولبشر فارس وصلاح لبكي ويوسف غصوب فضلاً عن أبي شبكة فلذات رمزيّة ، الا أنها كانت طارئة ، لا تُؤثر ؛ هذا وان الشعر القديم عند العرب ربما احتوى على بعض الرموز الجماعية التي تتعدى مجال الكناية وذلك حين يقرن الفرس او الناقة بالحمار الوحشي او الثور الوحشي . ففي الظاهر تقوم ثمة كناية عن السرعة وشدة الاحتمال في العدو.الا انه يتمادى على ذلك ويمثل الحمار وهو يضرب في الفلوات متحرياً عن الماء ، وحين يدركه تنطلق عليه سهام الصيادين او تهجم عليه كلابهم ويحس بأنياب الموت بين جنبيه . وبذلك تتحول الكناية المسطحة على السرعة والشدة الى رمز شبه جماعي في التنازع بين الحياة والموت ومن خلاله يتمثل صراع الانسان في سبيل الوجود والانتصار على عاهات القدر الغبية وشبه المحتمة . وقد يقوم ذلك في البقرة التي سنحت منها غفلة فضيعت فريرها الذي افترسته الذئاب وجعلت تعدو ستة ايام تحرياً عنه ، هالعة ، منكوبة ، متوحدة تنتبذ ركناً في جذع شجرة او في كهف والبرق يلتمع

بخطفه عليها والرعد يقصف من دونها وتنهمر عليها السيول وكأن الطبيعة في قدرها وعناصرها تألبت واحتشدت كلها عليها لتودي بها . انها تجربة الهلاك والتوحد في قبضة الوجود . ولقد استعاد ابو ذؤيب الهذلي هذه الرموز الجماعية في قصيدته العينية عبر العصر الاسلامي وأوفى منها الى غايتها القصوى . بل ما لنا لا نتخذ ما هو ايسر من ذلك ، اي المرأة التي افتتن بها الجاهلي أي افتتان وضفر لها غاية العافية والجمال والرونق والشهوة . وقد قام وصفها على الملامح الجزئية ، وعلى التشابيه والاستعارات والكنايات ، الا انها تتضافر كلها لتقيم ذلك الرمز الكلي الجماعي في التعبير الأصم اللاواعي الذي كان يوهم الجاهلي من خلال المرأة المتعافية بأن الوجود تخلص من عاهاته وان كمال المرأة في الجمال والعافية وتضرم الشهوة انما هو تأكيد على ان الحياة أقبلت وتفاءلت وتخلصت من الضرورة والحاجة . وقد لا يعدو ذلك رمز التغني والاشادة بشرب الخمرة . ففي احتسائها كان الجاهلي يحس بأنه لم يعد قائماً في حكم المنفعة كالطعام واحتساء الماء بل انه تحرر من ذلك وعاد الطعام والشراب من بديهيات الحياة التي لا تقتضي جهداً وكفاحاً وقد تفرغ للمتعة بعد ان كان مرتهناً للمنفعة . واذا صح ما نذهب اليه من هذا القبيل فان لامية الشنفرى تكون حافلة بالرموز الجماعية كما قدمنا في الجزء الاول من هذه السلسلة . وقد نمضي في التحري عن مثال هذه الفلذات فنعثر على كثير منها ، وقد استبطنها ضمير الشاعر ونزع منها ومن معاناته الواعية لها الى التعبير المتكتم الأصم عن تنازع الوجود وسعيه الى نوع من المطلق الذي يوهمه بأنه سيد ذاته وانه يوشك ان يكون البداية والنهاية فيها .

* * *

وفي الشعر الحديث تقوم رموز جماعية كثيرة وبخاصة في شعر بدر شاكر السياب وخليل الحاوي وعبد الوهاب البياتي ومن اليهم وسوف نلمح اليها في حينها . الا ان القصيدة الحديثة كما بدت عند هؤلاء ليست قصيدة مذهبية . فهي

ليست كلاسيكية ولا رومنسية ولا برناسية ولا رمزية ولا سريالية وانما هي تنتمي الى هذه المذاهب جميعاً وفقاً ليقين الكاتب والتجربة التي يعانيها . انهم يسعون الى ان يكونوا ابناء ذواتهم ، يصدرون عن يقينهم الخاص بهم بعد ان غذوه بالمعاناة والثقافة والحدس المبدع .

ولقد عاصر هؤلاء المذهب السريالي وكما صحب سعيد عقل المذهب الرمزي وابو شبكة والشابي المذهب الرومنسي ،فان هؤلاء صحبوا المذهب السريالي وقد أفادوا منه دون ان يستعبدوا له ويقتفوا على نظريته خطوة خطوة .

الدادية السريالية :

والسريالية مذهب انتشر في الغرب اثر الرمزية واثر الدادية التي مهدت له. قامت الدادية بين الحرب العالمية الاولى والثانية . وكما ينم عنه اسمها الذي ليس له معنى ، فانها صدرت عن نزعة الحادية عامة بالقيم والمعاني بعد ان كابد اصحابها هول الحرب والقتل والدمار واعتقدوا ان حضارة العقل التي قامت قبلاً كانت حضارة مشوهة لانها هي التي ساقت الانسان وأدت به الى هذه المجازر . ولقد عثر على هذه اللفظة بعض المفكرين في أحد المقاهي في زوريخ واتفقوا على تبنيها للتدليل على مذهبهم الانكاري الالحادي العام . ولقد تنكر هؤلاء كلهم لمعاني الوطن والبطولة والحرية والأخوة والمساواة والدين والحرية واعتبروها باطلة زائفة ومغررة ، وكانوا يعتقدون ان الفن لا يتحقق وحسب بالتعبير او بالتأليف ، بل ان الدادية الفنية هي شيء من لحم ودم ، انها تقوم وتتحقق بالتصرف او القول والتصدي للمسلمات الاجتماعية المزورة التي استخدمت الانسان وزورت سيرته ومسيرته عبر الزمن واستعبدته بلا طائل . وربما دعا هؤلاء للعودة الى الطبيعة البرية ليعانقوا من خلال الاندفاع الحيوي عالم الغريزة المعصومة وكانوا يؤثرون الملاكمة على الفن واذا

ما حاول احدهم كما فعل فاشيه ان يلقي محاضرة ، فانه كان يطلق عيارات نارية ويدور على ذاته دورات ويشتم الحاضرين ويرحل .

واذا كانت الدادية لم تبدع آثاراً أدبية مأثورة فذلك لأنها كانت سريعة التولي وقد حلت محلها واستكملتها وحققت غايتها السريالية . وكان اندريه بريتون زعيم السريالية يقول ان تعاليم دادا هي محتواة في قلبي وفي ضمير السريالية . فما هي هذه السريالية ؟ كان هؤلاء يتبنون رانبو جداً لهم لأنه قال بتحطيم جدار الحواس وخبطها بعضاً ببعض وكانت السفينة السكرى مطلع العهد السريالي . ورانبو هذا نظم الشعر في الرابعة عشرة حتى السابعة عشرة وأعطى فيه آيات ما زالت تؤثر حتى يومنا هذا . وهو القائل : « أريد ان أكون القاتل والمجرم والساحر والعراف والملعون والمجنون » . وقد أفادت السريالية من هذه العناصر كلها لتحقق أهدافها . فالسرياليون يعتبرون ان كل ما هو واقعي وعقلي ومنطقي وتقريري وواضح ومتفق عليه ليس سوى تنازل عن الحقيقة الفعلية ، وهو تزوير محض والحقيقة ليست متهادنة ولا تقريرية ولا واضحة، انها اشبه ما تكون بالمانيا اي حالة الجنون حيث تثبت الافكار وتتآكل وترتسم الاشباح وتقوم مقام الحقائق . وهي اشبه ايضاً بعالم الافيون والمخدرات والحشيش ، اي انها نوع من الهلوسة المتناهية الكلية . ولعل الأمر الذي يماثلها غاية المماثلة هو الحلم الليلي في هذيانه وانفراطه المنطقي ونزوعه من حالة الى اخرى وتداخل الاحوال فيه والعناصر وتعفي حدود الممكن والمستحيل . انه عالم التشويش البدائي الاول الذي لا رابط له ولا مانع فيه . ومن ذلك كله تحولت الفنية السريالية الى القول بان أعظم الشعر ما كان آلياً ، لا مراجعة ولا تصميم فيه ولا تحككاً للمعاني والصور ولا ضبطاً لها . النفس المنهمرة على سجيتها وقد تضعضعت وانساقت اثر غفلتها فتناثرت احوالها وتشظت ومضت في كل جهة . وربما كانت افضل قصيدة هي التي تتولد من قصاصات شتى

من صفحات الجرائد تجمع بعضاً مع البعض الآخر حسب الصدفة والاتفاق، انها الآلية الكبرى التي تتم في تلك اللحظة .

وهكذا فبعد ان اعترى الرومنسيون الواقع بانفعالاتهم وطغـوا عليـه بمشاعرهم ، عاد البرناسيون ومنحوه ماهيته المستقلة ثم ان الرمزيين استبطنوه واكتشفوا روحه وحين وفد السرياليون فانهم انكروه انكاراً تاماً وتهتكوا به ومزقوه ارباً ونثروا أشلاءه في كل اتجاه . ما دام الواقع الواقعي الخارجي صامداً او ما دامت ملامح منه قائمة وصامدة ، فان للفن يستحيل وحين يعمد الفنان الى ما فوق الواقع فانه بتلك الوسيلة وحسب يدرك الواقع العميق يدرك حقيقة الواقع . وقد أنف هؤلاء من أدوات التشبيه والاستعارات واعتبروها من سقط المتاع الفني وسخروا من الوصف والرصف ومن الأوزان والقوافي وكل قيد يقيد النفس اللاهبة الثائرة على قماقم القواعد الفنية التي كمت فمها دهراً طويلاً . فالسريالية هي محاولة لقتل الوعي الديكارتي والاجهاز عليه اجهازاً كلياً ونهائياً ليتحرر الانسان من العقل ومن كل مفهوم ثابت ومقرر. والفن هو هدم للعالم وابتناء له بالتشويش والفوضى واللابرنت النفسي .

* * *

وليس في الشعر القديم ملامح ونبذ من هذه المدرسة الفنية اذ كان الواقع يستعبد الشاعر ابداً . وما اورده امرؤ القيس وزهير وسائر الوصافين القدماء من ملامح مجزوءة في وصف الفرس والناقة والمرأة والخمرة وكل أمر آخر لا يقع في باب السريالية بل انه يناقضها تمام التناقض لأن هؤلاء حاولوا مـن خلال تلك الملامح المجزوءة ان يبتنوا الواقع وان يكسوه . وفي الشعر المعاصر نقع على فلذات منها عند البياتي وخاصة بعد مرحلته الاولى في قصائد سوق القرية وأباريق مهشمة حيث يقول :

الله والأفق المنور والعبيد

يتحسّسون قيودهم :
شيّد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع
بما دون النجوم
وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران والفرح العميق
والبائعون نسورهم يتضورون
جوعاً وأشباه الرجال
عور العيون
في مفرق الطرق الجديدة حائرون :
« لا بد للخفاش من ليل وان طلع الصباح
والشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى ابيه الابن ، والخبز المبلل بالدموع
طعم الرماد له وعين من زجاج
في رأس قزم تذكر الضوء الطليق
وأرامل يتبعن أشباه الرجال
تحت السماء بلا غد وبلا قيود
والله والأفق المنور والعبيد
يتحسسون قيودهم :
نبع جديد
نبع تفجر في موات حياتنا
نبع جديد

فليدفن الأموات موتاهم

وتكتسح السهول

هذي الاباريق القبيحة والطبول

ولتفتح الأبواب للشمس الوضيئة والربيع .

هذه القصيدة تتسم بقليل او كثير من الايقاع السريالي من تشرذم الصور وتشردها وامتناع الترابط الظاهر وانعدام السياق وكأنها اشبه ما تكون بشريط من الصور شبه الهاذية . لا شك ان السريالية هي اوغل من ذلك وأشد تفككاً وانهماراً في اللاوعي . الا انها مع ذلك تمثل مرحلة انتقالية من التعبير المتلازم المتتابع الصقيل الى التجربة التي تنفجر وتتفجى في المعاني والصور والملامح المجزوءة والمنثورة . ولسوف نعود الى مثل هذه القصائد في النماذج التحليلية التي نقدمها من الشعر الحديث . والخليل حاوي مثل هذا الايقاع دون ان يوغل فيه كما في قصيدة « دعوى قديمة » حيث يقول :

ضجة الطاحونة الحمرا

ضباب التبغ والخمرة والحمى اللئيمه

غصتي الحرى لفخذ وجريمه

وارتخاء الشفة السفلى على الشهوة

والرعب متى شُدّت يدا «نينا» الشهيّه

وأنا ثوب بلا ظل بلا ضوء

سوى البسمة في عيني

تستعطي التحيه

ضعف أعصابي ارتفاع الضغط

والحمى اللئيمه

غصتي الحرى على مرضعة الأمس الرحيمه
حضنها كهف من الصفصاف
ريان الظلال
ان لفح الشمس يحفي
الجفن والحاجب في جرد الجبال
زندها التف على اعناقنا
سمرنا في حنوة الظل محال
ضحك اطفال سرير دافيء حلم
حكايات النار ، أعياد وليمه
ما جرى بعد الوليمه
للرياحين الصغار
أترى تهويم بعد الظهر هومنا
أفقنا سرب غربان كبار
في بقايا شعرنا يزهر وهج الثلج
ادغالاً على الصحراء تلتف اطار
حلوة الحي
ترى من مط ثدييها الى البطن
وألوى أنفها منقار بومه
كيف لا يدوي ويحتج الصدى يدوي جريمه
انها دعوى قديمه
عفنت في سلة المهملات
ما لها قاع وفيها مارد
يبتلع الحق المؤات

فالتجربة الماثلة ثمة متفككة ظاهراً وقائمة على نثرات من الواقع متناثرة في كل اتجاه وليس من ضابط منطقي خارجي يؤمها ويؤلف بينها . الا ان تلك النثرات تتضافر في الوعي واللاوعي لتعبر عن تجربة الزمن المحيل بالهرم والقبح والموت .

* * *

القصيدة الحديثة :

إلا ان القصيدة الحديثة باتت تتصف بخصائص فائقة أفادتها من المذاهب الفنية المتعددة التي سلفت قبلاً وقد صهرتها ووحدتها وخلصت منها الى عمود جديد للشعر الابداعي . ومما تبنته وأفادت منه تلك القصيدة الحديثة الرمز الاسطوري . وقد كانت الاسطورة منذ زمنها الاول التجربة الفنية الكبرى لأنها عبرت عن حقائق الوجود بالمعاناة الحرة من كل قيد وكانت تقبل العقل، فاهتدت الى المظاهر والاحداث الموحية التي تدرك أقصى ابعاد النفس والحياة والقدر . وكل اسطورة او ميثوس ، كما يسميها الاغريق ، كانت أشبه بقصيدة عبّرت عن معاناة وجودية حتمية . وفضيلة الاسطورة انها توحد النفس في قواها كلها ولا تتقيد بقيد مجاني ونظري وليست محدودة بالقواعد الخارجية التي تطرأ في زمن الحضارة وهي في رمزيتها ترفع الآني والجزئي والعابر الى الكلي والنهائي والدائم كما انها تحمل عبر الزمن الهالات والانفعالات الشعورية التي لا حد لها ، فتحيل من ذلك الذكريات وتهب التجربة اليقين الحاسم . فلو اتخذنا مثلاً ادونيس وهو من النماذج الاسطورية التي أفاد منها الشعر وقد تمثل من خلاله رمز البعث وانتصار الحياة على الموت والحسن على القبح والخير على الشر ، وقد كان انتصاراً حتمياً من رحم الفصول والتراب والجذور . فأدونيس هذا يرفد الشعر بنوع من الرؤيا الكلية والنهائية واليقينية وكأنه خلاصة الزمن عبر العصور . واذا كان الشعر يعتمد اللفظة الواحدة

المفردة فان اللفظة الاسطورية مثل عشتار وادونيس وايزيس وهي الفاظ مفردة مباشرة ، ان تلك اللفظة تحمل حشداً لا نهائياً من المعاني والذكريات وأنواع المعاناة مما يدع الشعر في حالة الذهول التي هي أحق بالتعبير عن الحالة الداخلية التي يستبطنها الانسان . ولقد ترد الاسطورة كلمحة في بيت او مقطع جزئي وقد تغشى القصيدة كلها ، الا انها في الاحوال جميعها تهبها البعد الماورائي والبعد الوجودي الفعلي والايحائية اللامتناهية وتمكن الشاعر من استعادة حالة البكارة الاولى في صلته بالحياة والكون ونفسه وتقضي على لعنة العقل المتربص بالروح والذي يحجمها ويهزمها في قمقمه العقيم . الرمز الاسطوري يعيد الانسان الى حالة البداءة البهية حين كانت المشاعر تتحول في خياله الى صور دون ان تعبر في أجهزة التقنين العقلي . انها استعادة لحالة الدهشة الاولى امام الاشياء التي تدجنت وتعفنت وماتت في مستنقع الحواس والالفة والاعراف . وحين تتحد التجربة بالرمز الاسطوري فانها تنزع من الذاتية المغرقة الى نوع من الموضوعية التي تشتمل على حرارة الذاتية وتهبها فضلاً عن ذلك القدرة على الاقناع والتي تتصف بها الحقائق العامة .

ومما اتصفت به التجربة في القصيدة الحديثة توسل اللفظة في عيار مباين للشعر القديم . وقد كان ذلك الشعر يتخذ من اللفظة معناها والشعر الحديث يتخذ منها تاريخاً ، القديم يأخذ الجانب الحسي الساطع ولم يتوسل من مظاهر الوجود الا تلك التي تألق فيها شكل ما كمادة للتشبيه : الوردة في التورد والعافية والليل في السواد والصبح في الجمال وما الى ذلك . الا ان الشاعر الحديث يتخذ اللفظة في وظيفتها الوجودية ومن تعاملها مع النفس التي تسعى الى تحقيق ذاتها ، وبذلك تكتسب بعداً بل أبعاداً جديدة . فالقمح لم يكن مادة للتشبيه والاستعارة قديماً لأنه لا يتصف بالجمال الشكلي المثير وكذلك الملح فهو بلا شكل . ومع ذلك ، فان الشاعر الحديث يتوسل هاتين الظاهرتين بأعمق مما توسل بهما او بسواهما الشعر القديم . القمح يغدو رمز الخصب والملح رمز العقم . القمح

رمز التفاؤل والعطاء وخير الطبيعة والعناية الغامضة التي تتكفل بالبشر والملح المادة التي اذا حلت في مكان كانت نذيراً بالشؤم والعقم والهلاك . والشاعر القديم اتخذ الحقل مثلاً في روعة منظره وزهوره والشاعر الحديث يسمع وقع الخطى عبر الحقول كما يقول السياب فيدرك من ذلك بأن الحياة أقوى من الموت وانها لا تموت قط . خطى الاحياء في الحقول تنم عن انتصار الخير والخصب على العقم والبشر والموت .

ويقول خليل الحلوي : « وكفاني ان لي اطفال اصحابي ولي في حبهم خمر وزاد » . والاطفال ليسوا ثمة مادة رومنسية سيّالة في جمالهم وعفويتهم وبراءتهم وانما هم رمز البعث والتجدد وانتصار الحياة الحتمي على قوى الهلاك والظلمة في الوجود . والخمر والزاد ليسا أداتي طعام وشراب وانما هما رمز الاكتفاء والتحرر من ضرورات الوجود . وسوف نقع على مماثلات لذلك كله خلال دراستنا لشعر هذين الشاعرين وسواهما .

والقصيدة الحديثة تتباين في الوحدة العضوية واسقاط المراحل النثرية والسردية . تعبر القصيدة عبر مقاطع وهي في الآن ذاته مراحل في تطور التجربة ونمو ها . وهذه المراحل تجسد المعاناة التي يتطور الشاعر من قلبها ليدرك الحقيقة ويتبلج له فجر ها . ذلك ان القصيدة الحديثة لم تعد أزجالاً تُتْلى ولا خطابية تضخمية تتعاظم بذاتها ولا اية طربية تصطخب في الآذان وتبارح دون طائل . بل انها نوع من الدراسة العميقة التي تتمادى وتتجول في كل اتجاه وتلمّ بكل احتمال وتعبر في أزمة وتصل الى نهاية ما يقتنع بها الشاعر . ومن ذلك تتجه القصيدة الى البناء السمفوني الذي يتولد من الكيان العام للقصيدة ومن تداخل الاحوال والتقمصات .

الا ان الفضيلة الكبرى التي خصت بها ، فهي انها تنكبت عن الوصفية القديمة وعن الاعتقاد بأن معاني الشعر محددة ومستنفدة وان الشاعر لا يؤدي

من خلالها الا فضيلة الشكل الطارىء . الشعراء المحدثون يعتبرون ان المظاهر اشبه ما تكون بوتر يحمل في قلبه آلاف الانغام الهاجعة وهي تترقب من يفك عقالها ويطلقها . وكان هذا الاعتقاد باباً للتجديد اذ تكشفت للشاعر ابعاد جديدة من تولي الاشياء في مضمونها الوجودي وصلتها بنجاة الحية وكرامتها ومجدها . والشعر الحديث في مستوياته العليا ليس مرتبطاً بالمناسبة القديمة التي كانت توثق عنق القصيدة وتشد بها الى الموضوع الآني والجزئي . وقد كانت قصائد المدح والهجاء والرثاء مرتبطة بأشخاص بأعينهم وفي الشعر الوطني او السياسي كانت القصيدة تتفجر وتتلهب حماساً وتغرق في التفاصيل والجزئيات النثرية التي تتسلل اليها وتمتطيها من اقتحام الاحداث الواقعية عليها وارتهانها للسرد والنقل . وفي الشعر الحديث باتت مناسبة القصيدة تنبعث من ذاتها او من الحياة ومن التأمل ومن الكون ، انها القصيدة التي لا باعث لها الا ان تكون وتجهض رحم النفس وتمكن للولادة الفعلية . فقد تعبر بالشاعر الحديث مناسبة ما ، وتهي به وتثيره بمثل الاثارة التي كان يتردى فيها الشاعر القديم ، الا انه لا يستجيب لها لتوه ولا يرتجل عليها ولا يجهضها بالمعاني والصور الخطابية والطربية وانما يدفنها في ضميره ولاوعيه مع اخواتها من التجارب ومع الاحوال والمعانيات الوجودية والنفسية ومع الخبرات الثقافية الفنية والانسانية ، وهي تكون هاجعة هناك في اللاوعي يتم نضجها العجيب في غفلة الشاعر ثم انها تدر له عبر قصيدة مطولة او سواها وتكمن في قلبها وتعبر عن ذاتها من خلالها . الشاعر الحديث يرتفع الى المبادىء والتجارب الكلية العامة وتكون المناسبات التي أثرت في وجدانه محتواة عبر شعره دون ان تطل عناوينها واسماؤها بأحداق نابية تقريرية ومتهادنة .

ولا بد لنا من التنويه في هذا الصدد بأن مشكلة المناسبة في الشعر ليست من لمشكلات الطارئة التي تعتري الشكل الخارجي واسلوب مواجهة الموضوع مما يقع في اختيار الشاعر . قضية المناسبة الفنية مرتبطة بكلية التجربة وجزئيتها

وآنيتها وديمومتها وذاتيتها وموضوعيتها . فالشاعر الحديث اذا ألمّ بتجربة لم يعد يكتفي بأن يلقي في ساحها ما يتيسر له من الأفكار والمشاعر الهاربة والمولية ولا يقبل الصدفة والاتفاق في النظم ، كما ان معانيه لم تعد معاني تراكمية تنزل بعضاً على البعض الآخر وتستوي وتنهار وترتفع من جديد . وكلية التجربة وشموليتها هما أمران جوهريان اذ ان الشاعر الحديث يستقطب التجربة في في كل امكاناتها واحتمالاتها ولا يكتفي بما يتسقط عليه في البداهة . بل لنقل ان الشاعر الحديث يدرس تجربته بل انه يدرس عليها بالتأمل والمعاناة والثقافة كما يحتضنها زمناً طويلاً في نفسه ، يخليها ثم يرتد اليها ثم يخليها مـــن جديد ويتقصى في التاريخ والاسطورة والحياة والكون والمجتمع وحين يشرع بالنظم فانه يصدر عما يشبه التصميم المضمر للمراحل التي تمر بها القصيدة وتتكامل من قلبها . وهو لا يدعها وينتهي من أمرها ، الا بعد ان يحس بأنه استنفدها وأتى على أبعادها كلها وما يتوهم انه ناله من تلك الابعاد . وهكذا فان كلية التجربة هي سمة كبرى من سمات القصيدة المعاصرة . والشعراء المعاصرون يتموتون ويرهقون وينفقون ايامهم ولياليهم ملحين في طلب التجربة الكلية التي اذا طالعها القارىء يحس بأنه لا يقال من بعد اكثر مما قيل . وهذه الكلية تنال بالموهبة الطبيعية والامكانية التي يتصف بها كل مبدع والتي من دونها تسفح جهوده في الهباء والفراغ . الا ان الموهبة لم تعد تفي بغرض الشعر المعاصر واذا ما اقتصر عليها فانه يطرب لمعان وتجارب قد عفى عليها الزمن وأكلها التقليد ، كما انه قد يطرب للمعاني الكبيرة الصياحة والالفاظ الضخمة كالوجود والكون ينيطهما بالتجارب الهزيلة القميئة مسفهاً الحقيقة الانسانية ومحولاً الشعر الى أداة تخريب لأداة العقل وتشويه حقائق الوجود . ولقد كانت آفة نزار قباني وسعيد عقل ومن اليهما انهما عمدا الى الخطابة المأثورة ولكنهما قنعاها وباتا يرودان افدح المعاني على ابخس التجارب . فاذا فتحت حبيبة سعيد عينيها اطل الصباح وانتشر الضوء واذا اطبقتهما عم الظلام . والوجود والكون وما الى ذلك من الفاظ كبيرة تراها وقد أوثقت بخفي حبيبة نزار وسعيد وعادا ألهية

لها تتلهى بها في عبثيتها التي بلا طائل . ولقد كان سعيد عقل من ذوي الثقافة، ولقد قرأ في الجمال والفن والأدب والفلسفة كما ان تأمله ومعاناته الخاصة كانت ترفده بما لم يقدر لنزار قباني . فتجربة سعيد اعتى وأعمق وأصمد . الا انه افتقد المعاناة الوجودية التي تدع الشعر في خدمة الحضارة والحياة والتقدم وأنفق عمره وهو يتغنى بامرأة وصفية وهمية لا جود لها ، يترجى حضورها وهي لا تحضر وينيط بها لوعة الكون ولهفة الطبيعة والنفس وكل ما اختزنته ثقافته من معان فلسفية وتجريدية فانه ينسبه الى تلك الحبيبة البائسة وهي غافلة عنه لا شأن لها به . واما نزار فانه ذو موهبة شعرية دون شك وقد كانت المرأة التي أحبها امرأة شبقية ووجدانية وامرأة موطوءة ومسحوقة: كانت دمية ومتعة وهو في شعره ابتنى مثالاً للمرأة التي هي اكثر حياة من المرأة الوثنية التي هم بها سعيد عقل ولم ينلها ، كما يبدو من شعره . فحبيبة نزار ذات جسد أكول ونهم وعارم وصياح ولها همومها اليومية ومعاناتها البائسة من استغلال الرجل اياها . وتلك فضيلة تؤثر لنزار فقد جعل المرأة ابنة المنزل والشارع والمكتب وعندها هموم الزينة والمينيكور والثوب والثوب الآخر وهم الحنان وهم العشق بل الشهوة التي تقطن في جسدها وكأنها الف أفعى . الا انه مع ذلك لم تقدر له الثقافة العليا التي تنقل الموضوع من جزئيته ومن طروئه ومن ذاتيته الى نوع الكلية الموضوعية التي لا قيمة للشعر في عصرنا من دونها .

قلنا ان التجربة المعاصرة في الشعر تقتضي الثقافة المتوغلة وقد تكون ثقافة انسانية وجودية من معاناة الحضارة ومن انتصار الانسان على عاهات القدر والوجود، وقد تكون على الحرية التي تدع الانسان يفعل أفعاله بفعله يبدأ من نفسه وينتهي اليها ، قد تكون في تخلصه من الحاجة والضرورة التي توهمه بأنه ليس قائماً بذاته في وجه الوجود بل انه مرتبـــط وموثوق بسواه وبالحاجات الحتمية التي تدع قدره زهيداً يسيراً وجد كي يشبع حاجات دنيا ، وقد تكون في سبيل المطلق الـــذي يرفع الناسوت الى اللاهوت ، قد تكون في العدالة

الاجتماعية التي تابع الناس متكافلين متضامنين امام غباء الطبيعة ولعنة الحياة، قد تكون في الداء والزمن القاتل ببطء ، قد تكون في كل امر آخر . الا ان الصفة الفعلية والتي تدعها مبدعة هي الصفة الذاتية والوجودية والتي تحـــول الافكار والتجارب الاخرى ومـــا قبسه الشاعر عـــن الآخرين في التاريخ والاسطورة والزمن القائم. تحولها جميعها الى مادة حية منصهرة في ذاته ومنحلة فيها ، هي هو ، كما تقول المعتزلة.وبكلمة موجزة انها تلك التي تجعل تجربته الفنية المُبدعة مثقفة والثقافة تنبع من قلبها وهي ذائبة ومتوارية فيها وليست مقحمة عليها من الخارج اقحاماً . ولنقل ان الشاعر الحديث يثقف تجربته يغورها ويعمقها ويسترفد عليها حتى اذا نظم قصيدة جاءت في الذروة الفنية والثقافية وكان الشاعر يجري عـــلى هامة عصره فيما وصل اليه ضميره مـــن هموم وهواجس وليس متخلفاً عن الركب يجري في ذيل القافلة ويصيح بمعان وأفكار وطأتها الأقدام منذ أقدم العصور .

وهذه الثقافة الداخلية الحية المنصهرة في الذات والمنبعثة منها كأنها هي الذات نفسها، ان تلك الثقافة تنمي الناقد في داخل الشاعر وتدعه يرذل المرتجل والآني والتقريري والوصفي والخطابي الممتطي رأسه والنقلي وتحفزه الى تحقيق المثال الكبير الذي ينهد الشعر اليه .

وجملة القول في ثقافة الشاعر الحديث انها تغذيه وتغنيه متى تحولت الى الى جزء حيّ في شخصيته ومعاناته وتعسره وتضله وتقبض عليه بيد المعرفة الخارجية والذهنية متى أقامت في ذهنه البارد تعطل عليه بداهة الخلق وسويته .

وكلية التجربة تبدو ذات ابعاد متعددة في القصيدة المعـــاصرة . فهي التي تقتضي على الشاعر النظم على محطات ومراحل لاستكمالها عبر النمو والتطور وهي التي تقتضي عليه الرمز العام والرمز الاسطوري لانهما يرتفعان بالتجربة الى حالة من الشمول ويهبان الجزئي صفة الكلي وهي التي توحـــد القصيدة

بالوحدة العضوية . وليست هذه الوحدة كما توهم البعض امراً خارجياً في وحدة الموضوع . ذاك ان وحدة الموضوع أمر بديهي لا لبس فيه ولا نقاش عليه . وانما تلك الوحدة تقوم على عناصر ثلاثة ، على الأقل . وحدة الموضوع التي قدمنا ذكرها وتناسب المعاني ونموها بحيث يكون المعنى اللاحق سمواً على المعنى السابق وليس السمو هنا بمعنى المبالغة القديمة والتزيد والمماحكة البيانية والتخريج الواعي او التعقيد والتوليد وانما هو نوع من التطور الذي يجري في قلب القصيدة فيما تستمر المعاناة ترفدها من الداخل كي تدرك غايتها النهائية ويحس الشاعر ومعه القارىء بأن التجربة استنفدت آيتها . والعنصر الثالث هو امتناع الردة والتناقض بين المعاني فلا يسفه اللاحق ما أتى به السابق وينزل عنه ويتدنى بحيث تقع القصيدة في المعاني الانحدارية . والنمو او امتناع الردة والتناقض ينأيان بالقصيدة عن التراكم بمعنى انهما يضبطان سير المعاني بحيث يقع كل منها في موضعه الخاص ولا يكون له قبل بتجاوزه والتعدي عليه وبحيث اذا سقط معنى او بيت تختل بنية القصيدة او انها تتشوه . ولقد كانت القصيدة القديمة تراكمية بمعنى ان الشاعر كان يتسقط من ذهنه المعاني ويردم بها هوة الموضوع كيفما تيسر. فليس ثمة زمن فني ينتظمها ويوقعها . وقد يوفي معنى الى غايته ويفد اثره معنى آخر دونه وكان نمو القصيدة قد تعطل أو انها تخلفت وتراجعت على ذاتها .

ومن خصائص القصيدة الحديثة ان الصورة تحولت فيها بالرمز الى رؤيا . وهي تلتزم بالصورة على الفكرة لأن الفكرة هي أداة النثر والصورة هي أداة الشعر . الا انها غالباً ليست الصورة التشبيهية ولا الصورة التقريرية وانما هي صورة تتولد في النفس عبر تخومها النائية وحينما يعتو الخيال ويتمرد فيحتضن لانفعال والعقل ويصهرهما وتتضوأ المشاعر وتغدو لها اشكال حسية ترى بها .

ومن هنا كانت الصورة الحديثة رؤيا اكثر منها صورة نقلية.والرؤيا تؤكد على الصفة الداخلية للصورة وانها مقتبسة من المادة بعد ان كشفت في المادة عـــلى نوايا ليست مطروقة ولا مألوفة كما انها مقتبسة عن المشاعر بعد ان كست تلك المشاعر حلة مادية من توحد العالمين الداخلي والخارجي كما قدمنا . ولسوف نقع على ذلك كله في القصائد الحديثة التي سنجري عليها تحليلاً ونقداً .

ابحاث ونماذج

من الشعر العربي الحديث

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بدر شاكر السيّاب
في
انشودة المطر

قلما يطرب القارىء ويترنح للقصيدة الحديثة ، اثر مطالعتها للمرة الاولى ، لكنه فيما يعيد قراءتها مراراً ، وينعم بالحركة الداخلية لتطورها ، فانها تتفتق له عن أبعاد نفسية بعيدة الغور .

تكاد هذه الظاهرة ان تعم الشعر العربي الحديث ، جميعاً ، ويغلب أن تظهر في معظم قصائد شعرنا المعاصر ، فيما عدا قصائد السياب . فانك ، فيما تقرأها للمرة الاولى ، تثير فيك طرباً ، وتوهمك بالابتكار والتجديد ، الا انك تكاد لا تتوغل فيها ، وتنعم النظر في أعماقها ، حتى يتحقق لك ان قصيدته تمثل اعماراً مختلفة من التجارب الفنية والنفسية ، وانها منفرطة ، مفككة ، لا رحم لها ولا أوصال .

فثمة قصائد مشبعة بروح القديم ، يطغى عليها الانفعال بالنغم الخارجي ، والروي الصلد الذي يقرع قرعاً متشابهاً منذ بداية القصيدة حتى نهايتها .

وفي اعتقادي ان الشاعر الحديث المثقف الذي دقت ذائقته ، وانصقل حدسه ، لم يعد يسيغ النغم المدوي الصارخ ، لأنه كالصوت يجري على خط مستقيم ، وانما يحاول ان ينقل تلك الأنغام الصامتة التي تشعر بها نفسه وقلما تسمعها أذنه بوضوح . ولا بدع ، فان الايقاع المدوي ، المنفجر ، هو بالنسبة

للنغم ، كالادراك بالنسبة للشعر ، كلاهما رسول الوضوح ، يحيل ذهول النغم والتجربة الى اشلاء من الأفكار واصوات الجلبة والضجيج .

لذلك ، فان المرء لا يتمالك من ان يحنق اشد الحنق ، اذ يتحقق له ان السيَّاب لا يرى حرجاً في نشر تلك القصائد التي تروض فيها بنير القافية العمودية . لقد آن للشعراء ان يدركوا ان القافية المتشابهة التي تتساقط بقرع آلي ، هي رمز للنفسية البدائية التي لا تطرب الا للانفعالات العنيفة الصاعقة . فكما ان عين البدائي تحب الالوان الحمراء الصارخة ، كذلك فان أذنه تحب الأنغام الجارحة الشديدة الانفجار والقصف . ولئن كانت القافية العمودية قد عبرت عن النفسية البدائية التي لا تطرب الا للاصوات الخارجية ، والمشاهد المروعة . فانها اصبحت قيداً يشل الشاعر المعاصر ، ويمنعه من ان يلم بتلك الأنغام المنطفئة التي لا وتر ولا جرس لها ، والتي تحيا بأسلاك خفية ، في روح التجربة ، فما يجدي الشاعر المعاصر ان ينفق عمره متنازعاً مع قافية عقيمة موات ، كرست التقليد في الأدب العربي ، وسفحت أعماراً لا حد لها في سبيل اقتناصها والتروض بنيرها .

* * *

ولشدة تشبع الشاعر بالأجواء التقليدية ، خلال تلك القصائد ، بدا وكأنه معتم بعمامة البداوة ، ينظر الى الوجود بعينين فطريتين فارغتين ، لا ارتجاج ولا رؤيا في حدقتيهما . فهو كلبيد ، او كعدي بن زيد ، او زهير ، يقف يقف من الحياة كمن يشاهدها ويقرر نواميسها من الخارج ، متخلصاً الى نوع من الحكم التي انعدم فيها التوتر والقلق والتنازع الفاجع مع المصير . فهي تذكرنا بجماعة الشعراء الانحطاطيين الذين أنفقوا أعمارهم في التباري بالتعبير عن عالم ذهني ، افتقد صلته بالانسان والعصر والتعقيد الفني والنفسي اللذين أوفى اليهما . فهو يقول خلال قصيدة مرثية الآلهة :

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع — وتبقى اليتامى بعدنا والمصانع
ومن ليس يحيا لن يرى وهو هالك — فلو كان يحيا ما عدته الفواجع
تمنيت أني آلة لا يصيبها — كلال ولا وقت مر بها ضائع
لها من دماء الناس قوت وخلفها — من المال من ان يغني القوت مانع
وما تخطىء الآلات في الجمع تارة — وفي الطرح ان يخطىء من الناس جامع
ولا عاقبتها عصبة من ورائها — علينا عقاب برّئوا منه واقع

فأية قيمة فنية لمثل هذه الأبيات وقد بدت دون ظلال أو أطياف شعورية ؟ واني وان درجت في مقالاتي النقدية على التحليل والنظر ، من دون الانعطاف على الاحكام التقييمية الحاسمة ، فانه لا يسعني الا القول ، ان صدور هذه الابيات وما أشبهها عن شاعر مرهف جاد ، يسوقنا الى الاعتقاد ان مظاهر كثيرة من مظاهر انعدام الثقافة ، ما برحت تطغى على شعره وتعزله عن حركة العصر . فتلك القصائد هي قصائد عمودية ، بالرغم من ان الشاعر حاول ان يقحم عليها بعض الصور الاسطورية [1] والمعاني المستحدثة بشكل خارجي ذهني مصنوع ، ضاعف من عقمها وترديها . ولست أدري اذا كان السياب يعتقد ان القارىء العربي هو من السذاجة بحيث ينطلي عليه ترقيع هذه الأثواب الرثة المتعفنة ببعض الصور المبرقعة الدخيلة المشوهة . فأي قارىء مهما تضاءلت ثقافته الفنية لا يدرك ان السياب اراد ان يخدعه ويغرر به فيما طلى قصائده العمودية بأقنعة الاسطورة الزائفة ؟

لهذا يخيل الي ان السياب لا ينفك يعاني ألم المخاض ، في مثل تلك القصائد ، لكنه يجهض بأشلاء مبعثرة للقصيدة لم يتم نضجها في رحم نفسه وفي أحيان اخرى يتوهم لنا ان في قصيدته سورة من سور الغثيان والقيء ، حيث يقذف

١ – راجع ص : ٤٢–٤٣–٤٤ من الديوان .

الشاعر بالثقافات التي ابتلعها في نهمه لاشباع جوعه الفني ، دون ان يوفق في هضمها وتمثلها وتحويلها الى غذاء تتقوى به خلايا موهبته .

ولست أسرف اذا قلت ان شخصية الشاعر تبدو منفرطة متفككة . ففيها ذات انفعالية بدائية تحيل القصيدة الى جوقة من الانغام الاستعراضية التي يدوي جوفها الفارغ ، وتسرف باعتماد الافكار الجرداء ، الشبيهة بالفلاة العارية المتماثلة المشاهد . تلك ذاته القديمة التي ترتدي عباءة التقليد ، وتقعي في ركن معزول عن حركة الزمن والحضارة .: وهنالك ذات تأملية ، ترى الوجود بعين اسطورية ، تظهر فيها حدقة سوداء ، حيناً ، وحيناً آخر حدقة مندهشة ، تطرب للوجود بنوع من التفاؤل الصوفي السقيم . وهذه الثنائية تظهر في شعره ، جميعاً ، بنسب متفاوتة . فهنالك قصائد قديمة ، كمرثية الآلهة ، وجيكور ، وقد تطعمت تطعماً خارجياً بخلايا الاسطورة الميتة . وهناك قصائد مخضرمة ، كقصيدة « فوكاي » ، وثمة قصائد اكثر تحرراً ونضجاً ، لكنها ليست بأقل تفككاً من القصائد الاولى ، كقصيدة « مرحى غيلان » ، و« الى جميلة ابو حيرد » ، فضلاً عن قصيدة « انشودة المطر » التي يحمل الديوان عنوانها .

اما في القصائد التقليدية فان الشاعر ينصرف الى التعبير عن الحياة من خلال حكمة مطلقة ، تصف آلاماً لم تعان جراحها ، وتنظر الى وباء الوجود بعيني العافية والتقرير واللامبالاة . ولقد تضاعف عقم التقليد في التجربة بانقيـــاد الشاعر الى طبيعة العبارة القديمة حيث نراه لا يعف عن الألفـــاظ المتقعرة الموات [1] .

انعدام النمو الزمني :

وما دمنا بصدد الحديث عن الاسلوب ، فلا مندوحة لنا من الحديث عن

١ – راجع القسم الثاني من قصيدة « فوكاي » ص ٤٩ حيث ترسم الشاعر خطى المتنبي وقصيدة « بور سعيد » ص ١٨١ حيث قلد ابا تمام .

تركيب القصيدة ، لأنه يؤثر تأثيراً جذرياً على طبيعة التجربة ومدى نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيراً كلياً . فليس من المهم ان يعاني الشاعر تجربة عميقة ، وانما المهم ان يوفق في تجسيدها ، ونقلها من غموض الشعور الذي لا شكل له ولا حدود ، الى اشكال وحدود تضع القارىء في أجواء شبيهة بالاحواء التي عاناها . لهذا ، فان تصميم القصيدة وتوقيعها واخراجها يتخذ أهمية خاصة لارتباطه بمفهوم القصيدة ، او بالاحرى لكونه نتيجة لـه . ان قيام القصيدة العربية ، على فضيلة البيت الواحد المنفرد ، جعلها منبسطة ، متوازية لا بداية ولا نهاية ولا ذروة لها ، كما ان أبياتها لا تثبت او تستقر في موضع يصلح لها من دون سواها . ونتج عن ذلك أيضاً ، ان اصبحت القصيدة ، غالباً ، خالية من الأزمة ، وخالية من الزمن الذي ينعكس فيه نمو التجربة وتطورها الداخلي . فهي تعـزل لحظة من لحظات عمر النفس في المطلق ، وتعتكف على تكثيفها بالتجريد والغواية بالصور الخارجية المصنوعة . لذلك ، فانني أقـول ان الاختلاف الجوهري بين طبيعـة التجربة في القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة ، يعود الى ان التجربة في القصيدة القديمة تصف نزوة عرضية مبتسرة ، بينمـا تتصدى التجربة في القصيدة الحديثـة ، الى موضوع يتفجر كينبوع أبدي ، دائم ، يتجدد في تطوره عبر الزمن . انـه موضوع المصير . وليس للموضوع الجزئي من قيمة الا بارتباطه بهذا الموضوع الاكبر ، او في كونه وجهاً من وجوهه ، ونتيجة من نتائجه . فالشاعر الحديث لم يعد يعبر عن الخاص المنعزل ، بل عن تجربة تتناشأ وتنمو مرحلة اثر مرحلة ، متأثرة بحركة الزمن ، متطورة من قلبها .

لهذا جعلنا نرى ان كثيراً من الشعراء الحديثين المثقفين ، دأبوا على نظم قصائد نامية ، ذات مقاطع وفصول ومشاهد ، تمثل كـل منها مرحلة من مراحل عمر التجربة التي ينصرف الشاعر لدراستها من خلال الحلم والرؤيا بجدية وارهاق وقسوة ، لا تقل عما نشهده في الدراسة الفلسفية . لقد انقضى

العهد الذي كانوا يميزون فيه بين طبيعة الفن والفلسفة ، ذلك لأن الشعر المعاصر هو فلسفة للوجود من خلال منطق مشوش ، منطق الرؤيا والاشراق ، فيما وراء جدار الاشياء . لذلك لا بد للناقد المصف ، من ان يتحرى عن حركة الزمن والنمو النفسي في شعر السياب ، لان خلو القصيدة المعاصرة منه يحولها، كما اسلفت الى عمل تأليف ذهني ، تتلاصق فيه الافكار والصور ، دون ان تتوالد وتتحد . ولقد تحقق لي ان قصائد السياب متفاوتة في هذا الشأن ، تفاوتها في سائر الشؤون . ففي القصيدة الاولى، مثلاً ، نرى ان حركة الزمن ، شبه منعدمة ، كما انه ليس ثمة نمو في التجربة ، لان الشاعر لبث يتجول في اطار لحظة واحدة ، موقظاً الذكريات والصور ، بفضيلة الاتفاق والتداعي والصدفة النفسية . لا شك انه عاد الى الماضي ، عبر الذكريات ، ونزع الى المستقبل ، عبر الاشواق ، الا ان ذلك كان خارج الزمن وفي قلب لحظة مطلقة ، ثابتة على شاطىء مشهد واحد ، وهو مشهد الخليج ، وقد جعلت الافكار تفد الى مسرحه وتتجمع فيه ، دون توقيع فني ونفسي ، وافادة من حركة الزمن .

وقد يخيل للبعض ان للشاعر الحرية في ان يتطور من قلب الزمن او ان يخرج عن حدوده الى المطلق ، الا اننا اذا انعمنا بذلك ، يتبين لنا ان حركة الزمن هي كالموسيقى ضرورة داخلية ، وليست ترفاً او زياً خارجياً . ان انعدام الزمن في القصيدة يصيبها بالجمود ، ويحيلها الى مجموعة من الخواطر المتراكمة او المتناثرة ويقضي في الآن ذاته ، على النمو العضوي الذي لا يمكن ان يبلغ مداه الا في الزمن . وبصورة اوضح ، فان انعدام الزمن في القصيدة ، قد يبقي على وحدتها الموضوعية ، لكنه ينقض ابداً الوحدة العضوية . وثمة بون شاسع بين هاتين الوحدتين . ففي الاولى تتصل الافكار بموضوع واحد ، وتلتقي فيه ، ولكنها لا تتواصل وتتنامى ، بعضاً من البعض الآخر . اما في الوحدة العضوية ، فان الافكار تنتمي الى موضوع واحد ، وترتبط ، في الآن ذاته ، فيما بينها بسببية محكمة ، ناتجة عن تطور التجربة في النفس عبر الزمن.

فلكل فكرة موضوع لا يصلح الا لها ، ولا تصلح الا فيه ، ولكل صورة لحظة تحدس فيها ، عبر القصيدة ، تقابل لحظة حدوسها عبر النفس .

صور تراكمية في ذهن تجريدي مطلق

واذا ما تصدينا لقصائد السياب ، من خلال هذا المفهوم ، يمكننا ان نخلص الى ان قصائده تجري في ذهن تجريدي مطلق ، خارج حـدود الزمن الذي يحتضن نشأة الأزمة ونموها . لا شك ان كثيراً من القراء يؤخذون بتلك الصور الجديدة ، والتوقيع المتنوع للقوافي ، فيتوهمون ان التجديد اشتمل على القصيدة جميعاً . الا اننا اذا تجاوزنا عن ظاهرة التجديد الصوري ، ونفذنا الى الروح ، ادركنا ان اكثر قصائده ايهاماً بالتجديد تنطوي روحها على طبيعة الشعر القديم. فلو تناولنا قصيدة « مرحى غيلان »[1] لرأينا أنها مكسوة بصور ذات احداق والتفاتات لم نألفها في ملامح القصيدة العربيـة . الا ان تلك الصور وردت بفضيلة التداعي والاستيحاء والاتفاق ، ضمـن جدار لحظة تحررت مـن ارتباطها بالزمن وتوغلت في التفكير المطلق ، الذي تتوافد الصور من قلبه وتتراكم بعضاً فوق بعض . وليس لتقديم الصورة عـلى الاخرى ضرورة عضوية او زمنية بالنسبة لنمو التجربة وتطورها . فالشاعر يستدعي الصور التي يوقظها في نفسه نداء ابنه ، ويتوهم ان اودية العراق ، قد ازدهرت ، وان حبة الحنطة قد تروت في روحه وانه بعث من جديد . ويكاد لا يسمع النداء ، ثانية وثالثة ، حتى تتراءى له يد المسيح والبراعم في جماجم الموتى ، والفيضان في بويب وتفجر الربيع في جيكور ، وينتهي باستعادة بعض الصور الاسطورية التي اشبعت بها القصيدة ، جميعاً .

انت ترى ان نداء ولده غيلان ، هو الحركة الزمنية الوحيدة في قصيدته ، وقد تراكمت بتأثيره الصور في وجدان الشاعر تراكماً كثيفاً ، دون ترابط فيما

---

١ — الديوان ص ١٨ .

بينها ، ودون ان يكون بينها نمو زمني . لا شك ان الشاعر ذكر عشتار فالمسيح فالجناجم . فبويب فجيكور وما اليها . الا ان ذلك التسلسل الرقمي ، الذي وردت الصور من ضمنه ، هو تسلسل عرضي . اتفق للشاعر اتفاقاً . وليس ثمة سببية زمنية تقضي بأن يكون حديثه عن عشتار قبل لمسيح ؛ وعن المسيح قبل جيكور وبويب ، وانما كان بامكانه ان يتحدث عن الاخير في البدء ، وعن الذي شخص في البدء . في النهاية . وذلك لان الوحدة التي تربط القصيدة ، هي وحدة موضوعية ، تتلاقى فيها الافكار . وترصف وتتكدس . لكنها تتوالد وتنمو ، فالفكرة لم توقع في لحظة مكرسة لها كمرحلة في تطور التجربة لا يمكن ان تشغل الا بها ، بل على العكس ، فهي دون توقيع ، او ان الصدفة والاتفاق هما اللذان وقّعاها في اللحظة التي وردت فيها . وفي ذلك الموضع من القصيدة الذي استقرت فيه . وهكذا . فان صور القصيدة تبدو وكأنها كومة من الحجارة المردومة دون بناء وتصميم . والتسلسل الذي وردت في قلبه . ليس تسلسلاً ، وانما هو وعاء او اطار خال من الحركة والنمو والتطور . تكدست فيه الصور بعضاً فوق بعض .

وبعد أولم تكن . القصيدة العربية . هكذا ، اطاراً لا لوحة فيه . او بالاحرى ملجأ للمعاني اللقيطة التي لا سلالة لها والتي لم تتولد من رحم واحد عبر القصيدة .؟

قصائد لا رحم ولا اوصال لها :

ولو اننا تمثلنا بقصيدة ثانية وثالثة ورابعة من قصائد السياب ، لأوفينا الى النتيجة ذاتها . ولظهرت لنا المعاني بوجوه الغرباء والضائعين . والقصيدة التي مجد بها جميلة ابو حيرد [1] مثلاً . تظهر ، ايضاً ، دون رحم ودون اوصال

---

١ – الديوان ص ٦٩ .

وقد جعل الشاعر يحشد فيها المعاني حشداً فكرياً ، وفقاً لطبيعة التداعي الذي تتكثف وتتضخم فيه اللحظة الواحدة بالذكريات والافكار دون أسبقية كرونولوجية بينها .

ففي المقطع الاول ، نبصر الشاعر وقد انتقل وفقاً للخاطرة والاتفاق من ريح الخزي الى قمل الدم ، الى الاموات الذين يغتذي وحش الانسانية من أكبادهم الميتة . اما في المقطع الثاني ، فانه يستهل بالنجوى والنداء ، مستطرداً من مخاض الارض والجلجلة والصليب ، الى حشد وهران والدوحة التي عراها البغي . ولقد شخصت بين كل من هذه الافكار فجوة من الفراغ النفسي ، والانقطاع السببي . فهل هنالك احكام عضوي بين الابيات التالية من القصيدة المذكورة :

حيث التقى الانسان والله والاموات والاحياء في شهقة ،
للضربة القاضية
الأرض ، أم الزهر والماء والاسماك والحيوان والسنبل
لم تبل في ارهاصها الاول
من خضة الميلاد ما تحملين
ترتج قيعان المحيطات من أعماقها ينسج فيها حنين
والصخر منشد بأعصابه ، حتى يراها في انتظار الجنين ...

فالشاعر في حديثه عن الأرض تولى فكرة جديدة لم تخرج من رحم الاولى ، ولم تنبت من جذورها ، بل ان كلاً منهما غرسة مستقلة بذاتها ، تنمو في تربة الموضوع . ولقد كانت الصورة التي رسمها لمخاض الأرض ، صورة استطرادية ، أوشك ان ينصرف بها انصرافاً نهائياً عن الموضوع ، حتى كأنه أغوي بها اغواء خاصاً ، من دون علاقتها بالتجربة الأصيلة .

وهكذا يتحقق لنا ان السياب يردم الصور ردماً في ذهن التجريد ، والنظر المطلق . وفي أحيان كثيرة نرى ان التفكك يقوده الى نوع من الاستطراد الذي تنبو فيه الافكار وتنشز عن السياق نشازاً لم نألفه حتى في القصيدة القديمة ، كما رأينا في صورة بعث الأرض ، وكما نرى في وصف شوقه للعراق [1] اذ يقول :

جوع اليه .. كجوع كل دم الغريق الى الهواء
جوع الجنين اذا اشرأب من الظلام الى الولاده
اني لاعجب كيف يمكن ان يخون الخائنون
أيخون انسان بلاده
ان خان معنى ان يكون ، فكيف يمكن ان يكون ؟؟
الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام ....

انت ترى أن تعجبه من خيانة الانسان لبلاده بتر سياق المعنى بتراً وأدخل عليه نوعاً من الوعظ الخارجي والنظر الذهني الكلامي ، لان الشاعر انتقل مما كان يعانيه الى ما اصبح يفكر به ، ويراه بالمنطق واللفظ . وهذا الاستطراد يظهر البتر الذي يحدثه العقل عندما يسطر على الشاعر ويدفعه الى التعبير عما يفهمه متجاوزاً عما يتمخض به من شعر ينزف او يئن في نفسه .

كيفية تقييم الصورة الفنية :

ولئن كان الاستطراد السابق يمثل خلية عقلية ميتة ، فان قصائد السياب مشبعة بتلك الصور الابيزودية التي لا نسرف قط اذا قلنا ان طبيعتها تذكرنا بطبيعة الصورة الاستطرادية الجاهلية . لا شك ان كثيراً من القراء سيرون في هذا القول نوعاً من التجني ، لان التعازيم الخارجية التي كسا بها صوره ،

---

١ — الديون ص ١١ .

توهمهم بأن صلته بالقديم قد انقطعت تماماً . الا اننا اذا أردنا ان نقيم الصورة تقييماً فنياً ، داخلياً ، ينبغي ان نتنبه ، ابداً ، الى ان محتوى الصورة يشكل عنصراً ضئيل الأهمية في تجديدها . فليس المهم ان تشخص عشتار والمسيح والبعل في الصورة لتكون جديدة لأنه ليس لهؤلاء وجــود شعري خاص بذواتهم وانما المهم ان يشخص في الصورة ذلك الحس المنطقي القاتم ، الذي يوازنها ويضبطها بأسلاك خفية ، دون ان يميت فيها حدس الاشراق ، او يطفيء لحظة الرؤيا . ولست اود ان أنصرف الآن الى دراسة الاسطورة في شعر السياب لانني سأنتهي الى ذلك فيما بعد ، وانما اريد أن أخلص الآن ، الى القول ، ان ظهور الاسطورة في شعره لا يدل دلالة حاسمة على تجديده ، لان المهم في التجديد هو الاسلوب الذي ارتسمت به الصورة . ولو تأملنـا حركة التطور الأدبي لرأينا ان المذاهب الأدبية لم تثر على محتوى الصورة وانما على طبيعة اسلوبها. فالرمزيون لم يثوروا إلا على الوضوح الذي كان يرين على الصورة الكلاسيكية ويحولها الى معادلة تقترب غاية الاقتراب الى المعادلـة النثرية . وكذلك الامر فان الصورة السريالية المعاصرة ، لم تثر الا على المنطق الذي كان يقيد الشعر بحدود الواقع والفهم مبتعداً عن تلك اللحظات الكثيرة التشويش والاختلال التي تمثل حقيقة التجربة اكثر من الافكار الصقيلة .

وهكذا نرى ان الغموض الوجداني في الصورة الرمزية والتشويش النفسي في الصورة السريالية ، هما اللذان جعلا طبيعتها تختلف عن طبيعة الصورة الكلاسيكية والرومنطيقية الساطعة الوضوح . وكذلك الامر فان الفرق بـين الصورة القديمة والصورة الحديثة ، في الشعر العربي لا يظهر في تعبير الصورة القديمة عن ظبية الحسن وقمر الجمال ، وشمسه، وجؤذر عينيه وبان قده، وتعبير الصورة الحديثة عن المسيح وعشتروت وقايين وما الى ذلك وانما يظهر في الاسلوب الذي يوقع الصورة ويوحدها بما يجعلها قادرة على ان تستوعب التجربة بصدق وكلية .

طبيعة الصورة في الشعر القديم :

واذا ما تحرينا عن طبيعة الصورة في الشعر القديم ، لتبين لنا انها صورة استطرادية ، اي ان الشاعر ينصرف بصقلها وذكر جزئياتها عن الموضوع الاصيل حتى تصبح شبه موضوع مستقل عن الموضوع العام . فصورة البقرة الوحشية التي يشبه بها فرسه تستطيل وتتشعب ، حتى تغشى ما يزيد عن تسعة او عشرة أبيات . وهذه الصورة ، تمثل بما يشخص فيها من انعطاف للدقائق والملامح العابرة ، رسماً كاملاً ، قائماً بذاته . او بالاحرى فلذة قصيدة قائمة بذاتها . وكذلك الأمر في رسم فرات الكرم عند النابغة ورضاب الخمرة عند الاعشى ، وما الى ذلك ، مما لا جدوى من الاطالة بذكره . وهكذا فان آفة الصورة القديمة انها تستطيل وتتشعب حتى تصبح وكأنها غاية بذاتها فيما ينبغي أن تكون وسيلة ، تعبر فيها القصيدة بلحظة مدبرة .

واقع الصورة الاستطرادية :

واذا ما أردنا ان نقرر واقع الصورة عند السياب يتبين لنا انه يوفق ببعض الصور الفنية التي تخطف فيها الرؤى النفسية . الا اننا نعثر في الآن ذاته على كثير من الصور الاستطرادية التي تستطيل وتتشعب وتغوي بذاتها . حتى تصبح وكأنها فلذة مستقلة ، انصرف بها الشاعر عن الموضوع الذي انطلق منه . وذلك لأن الصورة تستحوذ على السياب وتتيه به في شعابها ودقائقها حتى تتضخم على الموضوع ، وتطغى عليه ، وفي احيان كثيرة ، تخنقه وتعفي على آثاره . فلو أخذنا مثلاً قصيدة « مرحى غيلان » التي تصدينا اليها سابقاً ، لرأينا ان موضوعها هو نداء ابنه « بابا بابا » . وهذا الصوت الخارجي ، هو في الواقع نغم التجربة الداخلي . الا ان هذا الصوت لا يعتم ان يصمت في اذن الشاعر ويخمد في نفسه التي جعلت تحتشد فيها صور لا تربطها بذلك الصوت الا أسلاك بلغت من الضآلة حد الامحاء والزوال . وفي النهاية نرى ان هذا

الصوت صم وخرس ، وانقطعت علاقته النفسية بالصورتين الاستطراديتين اللتين استطالتا ، حتى اصبحتا تمثلان نصف القصيدة . فهو يقول :

بابا .. بابا ..

جيكور من شفتيك تولد   من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة   أشجار توت في الربيع
ومن شوارعها الحزينة   تتفجر الأنهار
اسمع من شوارعها الحزينة
حسّ البراعم وهو يكبر   يمص ندى الصباح
والنسغ في الشجرات   والسنابل في الرياح
تعد الرحى بطعامهن ...

انت ترى ان الشاعر انصرف في هذه الابيات انصرافاً كلياً الى رسم ولادة جيكور ، ولبث يتمادى في ذلك حتى ألم بالنسغ في الشجرة والسنابل التي تطعم الرحى . لقد اراد الشاعر ان يربط بين الطفل والقرية في تجربة البعث ، الا ان صورة جيكور خلبته فانقطع الى استكمالها وتجسيد جزئياتها حتى غدت غاية بذاتها مستقلة تمام الاستقلال . فأي فرق بين أشجار التوت والأنهار المتدفقة والنسغ ورحى السنابل في صورة البعث التي رسمها السياب وجيشان الحوالب والأواذي وركام الينبوت والخضد في صورة الكرم التي رسمها النابغة ؟ لا مراء انه ليس ثمة ، اي اختلاف بين طبيعة الصورتين وروحهما ، بل انهما جميعاً رمز لذلك الاستطراد الذي تنزف وتجهض به القصيدة . وهو رمز لضعف الحس الهندسي البنائي في عصب الشاعر . لقد كان فاليري يردد ، ابداً بصدد الشعر تلك العبارة المأثورة التي رصع بها افلاطون عتبة أكاديميته . « لا يدخل الى هنا الا المهندسون » . وليس ذلك الا لاعتقاد فاليري — وهو ابو الشعر المعاصر واعظم من ارسى نظريته — ان القصيدة لا يمكن ان تنمو

نمواً عضوياً حيـاً ، الا اذا كان لدى الشاعر عصب حدسي يوقع الصور ويضبطها ويحدها بما يبقي على وحدة القصيدة وانسجامها وتآلفها . واذا مـا انعدمت تلك الذائقة الهندسية التي تغذي التجربة وتعد لها تصميمها اصم ، قاتماً ، فان القصيدة تأتي ، كما أتت قصائد السياب ، ركاماً من الخلايا المنعدمة الشكل ، لانه ليس ثمة هيكل عضوي يحملها ويحفظ كيانها .

وفي احيان كثيرة نرى ان الاستطراد يتضاعف في قصائد الشاعر ، حتى تنشق الصورة وتتفرع الى صورتين استطراديتين ، وبدلاً من أن تنمو القصيدة نمواً داخلياً عضوياً ، نراها تنمو نمواً استطرادياً بأورام خارجية ، منكرة ، كثيرة التشويه . ويكفي لذلك ان تقع احدى الالفاظ وقعـاً خاصاً في ذات الشاعر حتى تجتذبه وتغويه وتصرفه عن الموضوع دون غاية ، كما نرى في قوله خلال قصيدة « الى غيلان » ذاتها :

يا ظلي الممتد ، حين أموت ، يا ميلاد عمري من جديد
الارض (يا قفصاً من الدم والاظافر والحديد
حيث المسيح يظل ليس يموت او يحيا ، كظل ، كيد بلا عصب ،
كهيكل ميت ، كضحى الجليد
النور والظلماء فيه ، متاهتان بلا حدود)
عشتار فيها دون بعل ، والموت يركض من شوارعها ويهتف . يا نيام
هبوا ، فقد ولد الظلام ، وانا المسيح انا السلام
والنار تصرخ .. يا ورود تفتحي ولد الربيع
وانا الفرات ، ويا شموع رشي ضريح البعل بالدم والهمات وبالشحـوب
والشمس تعول في الدروب ، بردانة انا والمساء ، ننوء بالسحب والجليد

انت ترى لفظة « الارض » قد أغوت الشاعر وغررت به ، فأخرست صوت ابنه في أذنيه وعفت عليه ، جميعاً ، وبدلاً من ان تكون الصور صدى

للفظة « بابا » أصبحت صدى للفظة « الأرض » ، حتى ليخيل الينا ان الوحدة الموضوعية انحلت وانعدمت ، بالاضافة الى الوحدة العضوية . وذلك يدلنا على ان الصورة هي التي تفترض الموضوع عند السياب ، وليس الموضوع هو الذي يفجر الصور ويضيء أحداقها . فالموضوع ليس سوى وسيلة او خيط فكري واه ، يحوك تلك الصور التي وجدت في نفس الشاعر وجوداً عرضياً ، اتفاقياً، دون ان تتفتح من قلب الموضوع . ولا بدع في ذلك ، ما دام عصب المنطق منحلاً في نفسيته ، ففي الأبيات السابقة نرى صورة المسيح ، ثم صورة عشتار ، وقد تفرعتا كصوتين متنافرين بعد ان أراد الشاعر ان يحتضنهما معاً ، كصدى واحد لتلك اللفظة العجيبة التي استباحت اللفظة الاولى . وهاتان الصورتان ، في استطراد احداهما بالأخرى ، وفي تراكمهما ، بعضاً على البعض الآخر ، يظهران انفراط القصيدة في شعر السياب . وذلك لضعف التجربة وانعدام الصدق فيها ، بحيث يصبح الموضوع خدعة يبرر بها اقحامه الصور المتنافرة ويوهم بالوحدة والنمو .

لا شك ان الشاعر اغتبط غاية الاغتباط ، فيما قدر له ان يحشد الاسطورة هذا الحشد الذهني ، القصدي ، دون ان يدرك ان الاسطورة ، هي ككل معنى في الوجود ، خلية ميتة ، لا تنبض الا اذا غارت في عصب الشاعر ، ثم انبثقت وبعثت منه بعثاً جديداً . ويكاد يخيل الي ان قصيدة السياب هي أكثر الشعر الحديث طفرة ، بالرغم من ظاهرة التماسك التي يوهم بها عدم تحررها تماماً من العمود القديم . ان الشعر ، كما اسلفت مراراً ، هو بناء . ونمو القصيدة جسد حيٌّ ، تتصل صوره بعضاً ببعض ، كما تتصل الاعضاء في الجسد . فكما ان لكل عضو في الجسد موضعاً ابرزه فيه نمو الجسد الطبيعي ، كذلك ينبغي ان تنبثق وتنبت كل صورة في موضع لا يصلح الا لها في جسد القصيدة ، ولا يمكن ان تتكامل وتبلغ مداها ، الا فيه من دون سواه . ولعل قصيدة السياب ، من هذا القبيل ، مجموعة من الأعضاء المتمزقة ، المطمورة

بعضاً فوق بعض ، دون ان يكون للقصيدة جسد او هيكل عام يجمعها في وحدة عضوية تغذيها بدم الحياة ، ونبض العصب والحس الذي يمنحها شكلاً متآلفاً سوياً . وهذا ما كنا نشير اليه فيما قلنا ان قصائد السياب الأكثر ايهاماً بالتجديد ما برحت تتغذى بدم القديم الذي مصل وجف ، وما برحت تجربتها تنبت في تربته العقيم .

ولا مجال للاطالة بالتمثل على واقع الاستطراد في قصائده ، فهو ظاهر في معظمها ، وبخاصة في تلك القصائد الملحمية الطويلة ، حيث يعتمده الشاعر كوسيلة للاطالة والهروب من التطور في قلب الموضوع الاصيل الذي يلتزمه التزاماً فكرياً ، وينصاع فيه لضرورات غير فنية وغير نفسية .

ففي قصيدة « الى جميلة بو حيرد » نبصر الشاعر ، بعد ان اعياه تفجير الموضوع ، وأرهقه تداعي الأفكار وتسقطها ، وتقميشها ، يميل الى نوع من السرد القصصي ، يوجز فيه مراحل شتى من عمر الانسانية ، ملخصاً ملاحم الثورة والبعث ، مشيراً الى ثورة النبي ، اشارة تاريخية فكرية غلب عليها ذكر الحوادث والمواقع ، دون أي ذهول او رؤيا . لقد نظم ما يعرفه عن انتشار الاسلام ، خلال التاريخ الذي لم يترنم به عصب الابداع « على باب الاسطورة » كما يقول هيغو .

وليست قصيدة قافلة الضياع [1] ، أقل تفككاً عضوياً ، وتشوشاً بالخواطر والصور ، وليس الشاعر بأقل عجزاً عن ترويض الموضوع وصهره والحلول فيه .

انشودة المطر :

وبعد ، فما لنا لا نتصدى الى القصيدة التي جعلها الشاعر عنواناً لديوانه ،

---

١ – الديوان ص ٥٩ .

مشيراً بذلك الى انها أفضل شعره ، وأدله على مميزاته الفنية والنفسية . ؟؟ ففي مستهل القصيدة يتخيل الينا ان الشاعر يعبر عن تجربة عاطفية ، وقد شخص امام حبيبته بعينين مغمضتين بالانفعال والتبتل والصلاة . ولقد خطفت في هذا المطلع بعض الصور الصادقة الرؤيا ، كصورة غابة النخيل غب السحر [1] ، كما ظهرت ، في الآن ذاته ، صور متمهلة ، متباطئة ، استطالت حتى أوشكنا ان نستشف فيها شيئاً من الاستطراد الذي لا ينفك يتثاءب ويتمطى في قصائد السياب ، جميعاً . فهو لا يكتفي بتشبيه ألق الاضواء في عيني حبيبته بالأقمار في نهر ، بل ينعطف الى استكمال صورة النهر وذكر بعض الدقائق ، حتى ينتهي بتشبيه عينيها بالنجوم . لا شك ان القارىء الذي يغشى الشعر بعصب خاطف ، مبتسر ، يترنح بشيء من الذهول والبراح اللذين يفيض بهما قرار النغم في هذه الأبيات . الا ان الناقد الذي ينفذ من ظاهر الأبيات ، يتحقق له ان الشاعر ما برح يخبط ويهذي ، بعد أن انطفأت شعلة المنطق الخافتة التي يستضيء بها شعراء الموهبة والثقافة ، فيما يغشون ظلمة التجربة ويتولاهم ذهول الرؤيا . فالسياب يحاول ان يعبر عن الشعاع الذي يتوهج او يرنو في عيني حبيبته . لذلك رأيناه يحشد الصور التي توحي بأنواع شتى من الضوء . فهنالك السحر في غابتي عينيها ، وهناك القمر الذي نراه ، في البدء ، وهو ينأى عن شرفتيهما ، ثم وهو يرقص في نهريهما . وفي النهاية يتحول القمر الى نجم ينبض في غوريهما . ولست أود ان التفت الى تناقض الرؤيا التي تمثلت بها عيناها في الضوء الابيض الرقيق ، ساعة السحر ، والضوء الاسود الموحش الذي يسكبه القمر ، وذلك لأن الشاعر ينقل حالة لا ترتبط بهذة الصور ارتباطاً منطقياً ، عقلياً ، بل ارتباطاً عاطفياً وجدانياً . الا انه لا يسعنا الا ان نشير الى ان الشاعر وقع خلالها بنوع من التكرار المقيت الذي لم يفطن له ووقع في الآن ذاته بنوع من العلاقات غير المألوفة . لقد تصدى للكواكب ثلاث مرات في

---

١ — الديوان ص ١٦٠ .

هذه الأبيات المجزوءة القليلة ، مميزاً ، حيناً ، القمر بذاته ، وحيناً آخر غير مميز ، بينه وبين النجوم ، لأنه يشير اليه بصيغة الجمع ، « كالأقمار في نهر » وحيناً يجعل القمر في الليل ، وحيناً يجعله في السحر . وذلك ، يسوقنا الى الاعتقاد بأن ذائقة الشاعر النقدية لا تسعفه ، دائماً ، فيفطن الى ما شخص في شعره من تكرار وتمضغ وتناقض وعبث باللفظة الواحدة في صور متقاربة ومتناقضة . ويخيل الينا ان الشاعر ما برح يؤخذ بالصورة ، بحد ذاتها ، دون أن يدرك انها لا تستقيم الا بالنسبة لما سلف قبلها ، ولما يلي بعدها . لذلك رأيناه يخبط في هذه الصور المتشابهة المتخالفة ، التي تتجاور دون ان تستقيم الواحدة بالاخرى ، ودون ان تتصل بها ، بل على العكس ، تستعبدها او تشوهها ، او تميتها . هذه هي ظاهرة التفكك التي توفي بالشاعر ، في أحيان كثيرة الى الهذر الشبيه بهذر البدائيين الذين انعدمت في نفوسهم الثقافة المنطقية والعصب الهندسي البناء . والأبيات السابقة ليست أبياتاً ، وانما مجموعة مبعثرة من الصور والألفاظ والأنغام في خاطر مشوش مضطرب ، لا دربة نقدية ترصده ولا منطق يثقفه ، وينيره بأضوائه الصامتة الخفية .

أما في المقطع الثاني ، فان الشاعر غالى بالانحراف حتى اصبح اعوجاجاً ظاهراً للعيان ، بعد ان كان خفياً مستوراً . فهو يشبه ضباب الاسى في عينيها بالبحر الذي سرح المساء يديه فوقه . وبدلاً من ان يكتفي بهذا التشخيص الجميل ، نراه يتحول الى استكمال صورة البحر ، كما تحول في الصورة السابقة الى استكمال صورة النهر ، ذاكراً « دفء الشتاء وارتعاشة الخريف والموت والظلام والضياء » متخطياً حدود التشبيه الى نوع من الاسهاب الذي أوشك ان يوهمنا بأن الشاعر قد انصرف الى تحليل رمز البحر ، ناسياً انه عرض له كوسيلة للتعبير عن أسى العينين وليس كغاية بذاته . وهكذا ، فان تحليل رموز البحر وتفتيق معانيه كان مظهراً لضعف التوازن والانضباط الفنيين في شعر السياب ، ودلالة حاسمة على ان طبيعة الصورة التي تغلب على

شعره ، هي شبيهة بطبيعة الصورة القديمة ، تنبو عن الموضوع ، وربما تستقل عنه .

أما في المقطع الثالث ، فان الانحراف والاستطراد يطغيان على الشاعر ، فتنشطر القصيدة وتوشك ان تتعطل فيها وحدة الموضوع ، فضلاً عن الوحدة العضوية . وكما تحقق لنا ان الشاعر انحرف عن الموضوع الاصيل في قصيدة « مرحى غيلان » بتأثير لفظة « الأرض » ، كذلك يتحقق لنا انقياده الى لفظة « مطر » وتغرره بها في هذه القصيدة أدى الى بترها والتحول الى موضوع جديد ، لا نسرف اذا قلنا انه منقطع الصلة بالموضوع القديم . فبينما كـــان الشاعر ، خلال المقطعين الأولين من القصيدة يسفح صلاة الوجد والحنين ، اذا بنا نراه يشطر في المقطع الثالث الى نوع من الرؤيا المتفككة التي ترتسم فيها صورة المطر ، ثم ذلك الطفل الذي ما برح يرقب عودة أمه من رقدة اللحود. وقد بدت هذه الابيات ، التي تغشى صفحة كاملة من الديوان ، كصورة مرتجة شوهاء ، تضخمت فيها قصة الطفل وأمه وانجرفت بها القصيدة انجرافاً نهائياً في تيار من التشويش النفسي والطيش والعبث . أما فيما تبقى من مقاطع القصيدة ، فنرى الشاعر يسرف في تشويشه وانقياده لتداعي الألفاظ والصور العرضية حتى يتعفى كل ارتباط بين المقاطع الاخيرة والمقطعين الأولين ، وبينما ابتدأت القصيدة وجدانية ، غزلية ، نراها تنتهي سياسية اجتماعية ، موحية بأن الشاعر مصاب بنوع من التفكك في خلايا شخصيته الفنية .

هذا ما يدفعنا الى الاعتقاد بأن شعر السياب ، هو كقصص جبران ، فكما ان جبران كان يبتدع حبكة قصصية واهية ليجمع ما يحتشد في نفسه من آراء اصلاحية ، كذلك فان السياب يبتدع موضوعاً واهياً ليجمع حوله الصور التي تزخر بها نفسه . لهذا جاء معظم قصائده مفتقداً الوحدة الموضوعية بالاضافة الى الوحدة العضوية ، متشتتاً ، مفكوكاً متناثراً ، كالخراب .

قيمة الموضوع في الشعر :

ولعل انفراط هذه القصيدة وتفككها ، بالتصدي لقضايا سياسية اجتماعية ، يسوقنا الى الحديث عن قضية الموضوع عند السياب . والواقع ان المواضيع التي تصدى لها الشاعر ، يغلب أن تكون مواضيع التزامية ، مرتبطة بواقع راهن ، في بلده العراق ، او في الوطن العربي . فليس ثمة قضية عني بها السياسيون ، الا وتصدى لها السياب في شعره . فهنالك فلسطين والجزائر والمغرب ، وجميلة بو حيرد وبور سعيد ، وهنالك ايضاً واقع الظلم والفقر والبؤس في العراق ، وقد تردد الشاعر على هذه المواضيع وانصرف اليها نصرافاً كلياً ، وربما اقحمها اقحاماً على بعض القصائد التي انطلقت من تجربة غير سياسية . لا شك ان الشاعر يريد بذلك ان يظهر مشاركته لمصير بلاده وارتباطه بواقع قومه وعصره ، الا انه يغفل عن ان طبيعة الموضوع لا أهمية لها في تقييم القصيدة تقييماً فنياً . فقد يتناول الشاعر اكثر المواضيع تأثيراً على واقع العصر ، دون ان يوفق في تفجيرها والسمو الى مستواها والارتقاء من واقعها الجزئي ، الى واقع المصير الانساني المطلق الذي لا تقيده حدود المكان والزمان . ان الشاعر لا يستمد قيمته من تصديه لقضية تشريد الفلسطينيين ، وتقتيل الجزائريين ، وانما يستمدها من قدرته على ربط هذه المواضيع الجزئية بحركة المصير البشري واخصابها بالثقافة المتوغلة واضاءة ظلمتها بلحظات الاشراق والرؤيا فيما وراء المظاهر .

لهذا فانني احذر القارىء العربي من الاسراف بالحماس لتلك القصائد التي تثير فيه انفعالاً عنيفاً اذ تفجر في ضميره أزماته الوطنية المكبوتة . ولقد تحقق لي أن ثمة قراء يطربون لبعض القصائد طرباً عصبياً سياسياً ، ويكادون لا يسمعون بعض الألفاظ المصبوغة بنجيع الاستشهاد ، كفلسطين والجزائر وبور سعيد ، حتى تصطفق اضلاعهم ، وتنزو بهم حالة من التهيج

والثورة تعدم ذائقتهم الفنية ، فيحكمون على القصيدة بقيمتها السياسية من دون قيمتها الجمالية الفنية .

الانفعال السياسي والانفعال الفني :

ولقد كنت قد أسلفت ان تجربة الشاعر لا تصفو حتى تتطهر من أدران الأرض والمادة ، وتتجلى له الحقائق تجلياً في الرؤيا ، فلا تعود تصحبه أحداق القراء وأطيافهم ، عبر التجربة ، فيسعى الى تكييفها وربما الى تزويرها ، بما يوافق هواهم ويفجر عواطفهم الحبيسة . ولست أدري الى أي مدى أخلص السياب في التزامه للقضايا السياسية في البلاد العربية . الا ان انصرافه اليها انصرافاً شبه كلي ، وتخصصه بها من دون سواها يوهمنا بأن ذلك لم يكن وليد الاتفاق ، وانما هنالك نوع من التقصد والانجراف بتيار الجماهير . لهذا ، فاننا نشعر ان تجربة السياب لم تنفجر من نفسه ، انما فرضت عليه من الخارج بتأثير الأجواء غير الفنية والنفسية . ولولا قصائد « رسالة من مقبرة » و« المبغى » و« المسيح بعد الصلب » ، لما صعب علينا أن نقول ان الشاعر لم يوفق في الخروج عن حدود الموضوع السياسي الى موضوع الوجود الانساني العام . فليس في قصائده هذا النزوع الى الشمول والارتباط بالرؤيا الكلية لمصير العالم ، بل على العكس ، فان السياب يعول ويلتطم كارميا ، وينتحب مستثيراً الشفقة والحسرة ونكاد لا نستشف في تلك الظلمة التي يتخبط بها الا قبساً ضئيلاً من الأضواء شبه المنطفئة التي لا يراها الشاعر بعين اليقين والنبوءة بل يفترضها افتراضاً وفقاً لارادة ذهنية سابقة ، تقضي بأن تكون القصيدة مدلهمة في بدايتها ، ومضيئة في النهاية . فليس لدى السياب من مظاهر الوجود المتعددة سوى مظهر واحد ، هو المظهر السياسي ، وهو أكثرها عقماً وتفاهة ، وبخاصة فيما يكون انعكاساً لأزمة طارئة عرضية ، يزول الانفعال والتهييج بها بزوال مسبباتها وأغراضها . لهذا ، فان الطرب الذي يستخف بعض القراء ، فيما يتلون قصائد السياب ، سيضعف وربما

يتلاشى ، بعد حين ، فيما تستقر أوضاع الجزائر والعراق وفلسطين وتنطفىء شعلة الحماس السياسي ، وتنحل عقدة الكبت والنقمة . وانا فيما نتصدى الآن الى القصائد التي وصف بها واقع الظلم في عهد العراق السابق ، يتبين لنا ان تأثيرها بدا ينسل ويضعف ، بعد زوال العوامل التي ولدتها والتي كانت تصحب تلك القصائد وتضاعف من انفعال الافراد بها . وليس ذلك الا لأن السياب لبث يخبط في واقع بغداد ، ذاكراً المحل والقحط والقفر ، دون ان يوفق في الارتقاء من واقع بغداد ، وواقع نوري السعيد الجزئيين ، الى واقع العصر والانسان والحضارة والمصير ، فلا تعود بغداد مدينة ، بل عالماً ، ولا يعود الشعب العراقي ، جماعة من المواطنين ، بل الانسانية بأكملها ، فيما تسعى الى تحقيق ذاتها في عالم أفضل .

لا شمول ولا رؤيا كلية :

واذا ما أردنا ان نعلل هذه الظاهرة تعليلاً موضوعياً جذرياً ، نخلص الى ان آفة السياب في شعره ، هي انه يفكر بالوجود تفكيراً ذهنياً ، ولا يعانيه معاناة وجودية ، شديدة التمزق والانفجار . ولست أعني بالوجودية واقع الكفر والاباحية والتنكر للقيم الانسانية ، وانما الوجودية التي اشير اليها ، هي ذلك العصب الميتافيزيقي القلق ، الموحش الذي يلتقط ادق التموجات النفسية ، والذي يضيء للانسان لحظات من اليقين النفسي والانفتاح على غيب النفس والوجود .

ومن يتلو قصائد السياب ليتحرى عن الرؤيا التي يتمثل بها الوجود والعصر والانسان ، والحضارة ، فانه لن يقع الا على مشهد الظلم والفقر والاملاق ، حيث يكتفي الشاعر بنقل ما تراه عيناه والاسراف بالغلو في نقل الواقع دون ان ينطلق منه ويسمو الى ما فوقه . فقصائده ، من هذا القبيل ، هي قصيدة واحدة تتكرر بموضوع واحد ، هو موضوع الظلم ، وبصورة واحدة هي

صورة أدونيس وعشتار والمسيح وقابيل والبعل . وقد جعل الشاعر ، يلوكها ويتمضغها ، في كل جهة حتى افتقدت طعمها وغدت أكثر تفاهة من الصور القديمة .

ونحن لا ننعي على قصائد السياب التزامها موضوع السياسة في بلاده ، لأن الواقع السياسي يرتبط بمحاولة الانسان لتحقيق ذاته وانسانيته . الا اننا نرى ان كل مصير جزئي لا يبلــغ مداه ولا تظهر حقيقته ، الا بالنسبة للمصير الانساني العام . فالتجربة الفنية قد تبتدىء جزئية فردية ذات وجه عاطفي او سياسي او اجتماعي . لكنها لا تعتم ان تنزع في تطورها وتتدرج حتى تفقد وجهها الخاص وتبلغ ذروتها ، منحلة في التجربة الكلية العامة . فلو تناولنا ، مثلاً ، قصيدة « الرجال الجوف » لاليوت ، لتبين لنا ان الشاعر يعبر خلالها عن واقع بلاده وشعبه ، وانما ارتقى منها الى الانسان عامة ، معبراً عن تجربة الضياع والفراغ والهاوية ، فضلاً عن عقم الانسان وحضارة العصر . فقصيدته ليست مرتبطة بمكان من دون سواه ، او بزمان من دون سائر الأزمنة ، وهي ايضاً ليست مقيدة بفرد او بشعب من دون سائر الأفراد والشعوب ، وذلك لان اليوت ارتقى فيها عن الواقع الخاص وواجه واقع الانسان والوجود .

عنصر الخلود في الفن :

وليس هذا الأمر مقتصراً على الشعر المعاصر ، او على الغنــائي من دون سواه ، بل انه يعم سائر مظاهر الفن الخالد ، خلال العصور جميعاً . فلــو تصدينا لأدب شكسبير ، مثلاً ، لرأينا ان العنصر الهام في بقائه وديمومته ، هو عنصر الشمول الانساني الذي جعل مصير الأشخاص على مسرح مؤلفاته ، رمزاً للمصير الذي يعانيه الانسان على مسرح الحياة . فهــو لم يتصد لأزمة عارضة مولية مدبرة تتأثر بالظروف الطارئة وانما تصدى للمشكلة الدائمة التي لا تضعف ولا تزول بزوال الطوارىء التي أدت اليها . فمشكلة هملت مثلاً ،

ابتدأت جزئية عرضية ، خاصة ، انها مشكلته بموت أبيه والثأر من واتريه . ولو ان شكسبير اكتفى بتصوير حقد هملت على أمه وعمه ، لتضاءلت قيمة مسرحيته من الناحية الفنية ولما قدر لها ان تنتصر على عتمة الزمن . الا اننا رأينا ان الأزمة التي ابتدأت فردية ، ذاتية ، في حدود ضيقة ، تأخذ في التعمق والاتساع ، وقد جعلت تنمو وتتدرج ، ايضاً ، حتى بلغت أوجها فالتقت بمشكلة الانسان وتنازعه لمصيره وبقائه . ولقد أصبح تمزق هملت بمشكلته رمزاً لتمزق الانسان بوجوده ، ولم يعد هملت يشقى ويتألم ويقع في هاوية الريبة واللبس والتساؤل ، وانما الانسان هو الذي يتعذب بعذابه ويتردى في الهاوية التي تبتلعه بجوفها الكريه . وهكذا فان نزوع التجربة الفنية من التساؤل والتحري عن المشكلة الخاصة الى التساؤل والتحري عن الوجود واللاوجود ، عن جدوى الحياة ولا جدواها ، وهو الذي يمثل عنصر البقاء في شعر شكسبير . وهو بذلك ، كالخمر يتجدد ويطيب وتعمق نكهته ونشوته بقدر ما يتقادم الزمن عليه .

ولقد تداولت قصائد السياب ، مراراً عديدة ، محاولاً ان أخلص الى رؤيا عامة للمصير والوجود ، فلم أعثر عليها لأنه عزل مصير بلاده عزلاً تاماً عن حركة المصير الوجودي العام .

مارد الاسطورة وقمقم التجربة :

ولشدة تقيد الشاعر بحدود بيئته وواقعه السياسي الفاجع المضني نرى ان الانفعال الخارجي والالتزام الواعي ، المقتصد ، قد طغيا على قصائده جميعاً . وتشبعت بهما الاساطير التي يقحمها اقحاماً مقيتاً على التجربة . ولقد جذب الشاعر الاسطورة ، جذباً ، وشدها شداً الى المواضيع السياسية التي وقع فريسة لها ، ليستدر اعجاب القارىء بفضيلة الانفعال الحزبي الآني ، ويستهويه بالهتافات العدائية ، واللعنات الموتورة والعـــويل الشبيهين بعويل

وصياح الأرامل والثكالى . ولقد نتج عن جذب الأسطورة وشدها بوثاق ذهني الى قصائده ، ان نضبت ماويتها ، وجف نسغها ، وتحللت أجواؤها ، وضاقت عن دلالتها الكونية الشاملة ، وقهرت قهراً ، لكي تتقمص واقعاً جزئياً محدوداً ، في بيئة محدودة ، تعاني أزمة طارئة ، ومظلمة عابرة مولية . لقد حصر السياب مارد الاسطورة في قمقم تجربته الضيقة فافتقدت ذهولها وأبعادها الوجودية ، والفنية والنفسية ، وأصبحت ، بالنسبة لنا ، كناية او تقية يستر بها الشاعر آراءه السياسية وتهجماته على عهد او على رجل لا يجرؤ على التصريح بلعنته وعدائه ، وتحولت ، حيناً آخر ، الى موضوع مزدوج الدلالة ، كنوادر كليلة ودمنة ، كما انها غدت ، في احيان كثيرة ، وسيلة للهروب من التجربة والاستطراد عنها . ولقد دلت في جميع هذه الاحوال، على ان اسراف الشاعر بها وانصرافه اليها انصرافاً كلياً ، هو مظهر واضح لوقوعه فريسة لتقليد الازياء المبهرجة في الشعر الاجنبي . ومن يتلو شعر السياب لا ينفك يغيظه ذلك الانجراف المسرف بتيار الاسطورة . ولقد توهم ان التجديد لا يظهر الا بتلك الصور الاسطورية التي حفظها في ذهنه ، حتى جعل القارىء يدرك ما سيقع عليه في القصيدة ، قبل أن يقرأها . فأنت اذ تقبل على احدى القصائد ، تفطن انك لا شك واقع على المسيح او على أدونيس او على عشتار ، تلك الالهة المسكينة التي تجاذبتها قصائده ، وعفرتها ووطأتها ، حتى كأن محنتها بشعر السياب ليست بأقل فاجعة من محنتها بموت أدونيس . لقد ارتهنها الشاعر طوع بنانه ، ورصدها رصداً لحاجته ، فلا تكاد تعيا لديه حيل النظم ، حتى يجذب تلك الالهة السيئة الطالع ، ويوثق رباطها بقصيدته ويدعها تحبو وتجر وراء أذيالها . وكذلك الأمر ، فان تصديه للمسيح لم يكن بأقل اثارة للسخرية والنقمة . فلقد تناوله وتهرج به تهريجاً ، كالبهلوان ، فحيناً يخرجه من جيب القصيدة ، وحيناً يحشره في جوفها ، وحيناً يطويه وحيناً ينشره ، فكأنه ساقه ، خلال ديوانه ، بأشد مما ساقه به اليهود الى الجلجلة .

وبعد ، فما الفرق بين هذه الصور والأفكار الاسطورية في القصيدة الحديثة وتكرار المعاني الصحراوية في القصيدة القديمة ؟؟ لا شك انه لا فرق بينهما ، بل على العكس ، فاننا نرى ان تكرار هذه الصور في القصيدة الحديثة ، حولها الى مادة مبتذلة ، يسيرة ، ميتة اوشك ان تكرس بها نوع من التقليد الجديد . فكما اننا ندرك انه لا بد للجاهلي من تشبيه حبيبته بالظبي في الغزل وتشبيه فرسه بالبقرة الوحشية في الوصف وتشبيه طيب الخمرة بالمسك في الشعر الخمري ، كذلك بتنا نتوقع ان القصيدة الحديثة ، كما ظهرت في شعر السياب ، ستتصدى الى المسيح وادونيس في تصوير المظلوم الذي ينتصر بموته على الظالم ، وانـــه سيتصدى لقابيل في حديثه عن الذين لا يتورعون عن القتل في سبيل غاياتهم ومصالحهم ، وما الى ذلك من ألفـــاظ تتردد في شعره ، كبويب وجيكور وبابل والبعل ، فضلاً عن عشتروت .

وظيفة الاسطورة في الشعر الحديث :

وهنالك ظاهرة لا بد من الالتفات اليها وقد غلبت على شعر الاسطورة عند السياب . ولعلنا نعجز عن تفهمها اذا لم نلتفت الى تاريخ الاسطورة في الشعر . وقد خيل لبعض النقاد والشعراء ان الاسطورة هي خاصة مميزة للشعر الحديث دون ان يفطنوا الى انها رافقت الشعر منذ أقدم عصوره ، اذ أسرف بهـــا الكلاسيكيون والرومنسيون ولم يكن انصرافهم اليها ، بأقل من انصراف الشعر الحديث . الا انه ثمة اختلاف عظيم بين طبيعـــة الاسطورة في الشعر القديم وواقعها في الشعر الحديث . لقد كان القدماء يتخذون الاسطورة كموضوع لشعرهم ، وكانوا يتقمصون الاشخاص الاسطوريين ، معبرين عن نزعاتهم وعواطفهم . أما الشعراء المعاصرون ، فانهم يتولون الاسطورة بعصب الرؤيا الرمزية ، محاولين أن يفضوا قلبها ويلتقطوا أبعادها الفلسفية والوجودية ، وذلك لان طبيعة الاسطورة لا تختلف عن طبيعة التجربة الشعرية . فهي تعاني الواقع معاناة شعورية ، ايمانية ، تخرق جدار العقل والوضوح والتقرير ، وهي ،

فضلاً عن ذلك ، تنطوي على يقين التاريخ ووهم الخيال ، وتظهر وحدة المصير البشري والوجود. الا ان أهميتها العظمى تظهر في انها تنقل التجربة من حدود الجزئية والفردية ، وتسمو بها لتنحلّ في تجربة المصير العام الذي ما ما برحت تعانيه الانسانية ، منذ ان حاولت ان تدرك ذاتها وتحققها . انها محاولة للارتفاع الى مستوى الرؤيا الكلية والشمول والمطلق . والشعراء المعاصرون لا يتخذون الاسطورة كموضوع ولا يسردونها سرداً كالرومنسيين وهي لا تعتبر غاية بذاتها ، بل ترد في شعرهم كلحظة من لحظات الانفتاح والاشراق ، فيما تتوحد ذاتهم مع ذات الوجود ، وتتعفى حدود الزمن في حدسهم ،عبر حلولية ،شبه تامة بين تجربتهم الفردية وتجربة الانسانية ، خلال عمرها الطويل . لهذا ، فان الشاعر الحديث يستضيء بها ليكشف الظلمة فيما وراء الوعي ، او فيما يعبر عما يشعر به دون ان يفهمه . وبكلمة مختصرة ، ان الاسطورة في الشعر الحديث ، هي فلذة يجتمع فيها قلق العصب الفلسفي الذي يتحرى الكون ، مع الانفعال العاطفي الذي يؤمن بالأشياء ويرضى بها رضا عفوياً حدسياً .

السياب وابن المقفع :

لا شك ان هذه الرؤيا الاسطورية الصادقة ، قد خطفت ، حيناً في عصب السياب ، الا انه تولى الاسطورة ، غالباً ، كموضوع يغوى بسرده والالمام بجزئياته وتفاصيله ، حتى يفتقد دلالته الاشراقية ، وأبعاد الحلولية بين ذات الشاعر وذات الوجود. فلو أخذنا مثلاً قصيدة « سربروس في المدينة» لتبين لنا ان الاسطورة تغشاها ، منذ البداية حتى النهاية ، وهي ، على الغالب ، اسطورة علمية مقتبسة من التنقيب عن الاساطير الميتة التي افتقدت ارتباطها بوجدان الشعب ، فأسطورة « سربروس » هي اسطورة لفظية ، اي ان القارىء لا يفهم منها سوى المعنى القاموسي المحدد ، الشبيه بالمعنى النثري في تجرده من الأضواء والظلال الشعورية . ولقد كنت قد اسلفت ان قيمة الاسطورة

ليست في قصتها وانما في الاجواء النفسية التي تواكبها ، عندما تثار في خاطر القارىء . فكيف يمكن لنا ان نتأثر بأسطورة سربروس ، ونحن لا نعلم عنه شيئاً وليس ثمة اي نوع من الترابط الوجداني بين نفوسنا وبينه . لهذا فان هذه اللفظة هي لفظة صماء ، خرساء ، اي هي صوت لا صدى نفسياً وراءه ولا حركة تنمو وتتطور من قلبه .

وهكذا ، فان آفة الاسطورة تزدوج في شعر السياب ، وذلك لأنه يتخذها كموضوع يتلوه تلاوة قصصية ، ولأنه يقتبسها اقتباساً علمياً من الكتب القديمة ، محاولاً ان يبعث الحياة في عظام النواويس الميتة المتحجرة .

وبعد ، فما الفرق بين هذا الكلب الجحيمي الذي نشهده في قصيدة السياب وسائر الحيوانات المزدوجة الماهية ، في الأمثال الاسطورية ، كما نرى عند ابن المقفع ؟ لقد اتخذ الشاعر هذا الحيوان كتقية اشار بها اشارة غير مباشرة الى الحاكم الظالم ، وهو لم يلمّ بذكره في صورة مدبرة خاطفة ، بل سرد قصته وانصرف الى وصف تصرفه الحيواني مثل « تمزيق الصغار بالنيوب » و« قضم العظام » و« نبش التراب » و« ركضه خلف عشتار ، يمزق اقدامها ، يعضعض سيقانها » . فليس ثمة من فرق بين هذا الكلب في قصيدة السياب وسائر البهائم في كليلة ودمنة ، سوى ان الشاعر اورى بتصرفه شيئاً من العصبية والانفعال . اما فيما عدا ذلك ، فان التشابه فيما بينه وبينها هو تشابه تام ، حتى ليمكننا ان نقول ان الشاعر حوّل قصيدته بواسطة الاسطورة الى مَثَلٍ خرافي . ويمكننا ان نتأكد من ذلك فيما ننظر الى قصيدة « سربروس » بمجملها ، حيث نرى ان السياب قد اعتمد « تموز » كتقية يرمز بها الى الشهيد وعشتار التي اتخذها كتقية للحرية . والقصيدة تتطور من خلال وصف الشاعر لتصرف سربروس بالنسبة لتموز وعشتار . وهكذا يتحقق لنا ان طبيعة القصيدة هي شبيهة بطبيعة المثل الخرافي الذي يشير الى واقع انساني من خلال واقع غير انساني . وهذه التقية الاسطورية تظهر في معظم قصائده الاخرى ،

مما لا مجال للاطالة بالتمثل عليه ، وانما نكتفي بمثل اخير من قصيدة « مدينة بلا مطر » اذ تكنى الشاعر ببابل عن العراق ، وبتموز عن الحرية ، وحيث أقام جنازة ومناحة ستر بهما عجزه عن الرؤيا الصادقة التي تمثل شاشة تنعكس عليها ابعاد الوجود .

وهكذا

وهكذا ، فان الاسطورة قلما انبثقت من عصب السياب ، فهو يحفظها حفظاً وينقب عليها تنقيباً ثم يسرد قصتها في اطار خارجي ، حتى غدت في شعره وكأنها تعويذة او حركة من حركات البديع والأمثال . وبالاضافة الى ذلك فان اقحامها في قصائده ، جميعاً ، يوحي لنا بأنها لم ترد وروداً عفوياً عبر التجربة ، بل انها تسلطت عليها بارادة واعية حاول الشاعر ان يظهر بها قصائده بمظهر التجديد والابتكار .

ولعل ذلك جميعاً ، يؤكد ما ذكرته ، سابقاً ، اذ قلت ان قصائد السياب ، هي كقصص جبران ، طغت عليها نزعة الاصلاح والنزعة الاسطورية من الخارج ، وتخلى فيها الشاعر عن صفاء التجربة الفنية في سبيل الموضوع وتفتيق المعاني والصور التي تستنير القارىء بانفعال حماسي ، عصبي ، سياسي ، من دون تلك النشوة الفنية الوئيدة التي تجعل الانسان اكثر تآلفاً مع الكون .

واذا نظرنا الى تطور السياب امكننا رد نزعة الاصلاح الى طوره الاول فيما كان منضوياً الى العقيدة اليسارية ، التي تحدد بها اتجاهه الفكري ومذهبه الفني . وما ان تخلى عنها حتى اضاع محوره وثقافته وأخذ يتحرّى عن عوض لهما ، فتلقف الرموز الاسطورية التي ابتدعتها نخبة الحركة الشعرية في لبنان ، دون ان تكون من عصب تجربته وانصهار ثقافته .

عبد الوهاب البيّاتي

في

« ملائكـــة وشياطـــين »

أصدر عبد الوهـّاب البياتي ديوانه الأول « ملائكة وشياطين» عام ١٩٥٠ ، وهو في الرابعة والعشرين من العمر. وقد انعكست فيه هموم الشباب الملازمة لهذا العمر وسويداء الحب وشحوب العواطف وضرب من الشُّعور بالاندحار والهزيمة . فهو مرغم ، مسيَّر ، أبداً ، بقـــدر الحب والشقاء ، وحتميّة العواطف والميول ، يعبِّر عن ذلك ، حيناً ، بتعبيره ، وحيناً آخر يستعير معاني الآخرين وصورهم وتعابيرهم وربما إيقاع شعرهم . ولا بدع في ذلك كله ، إذ قد أجمع أئمة النّقد على ان الشاعر يجتاز مرحلة تقليد ومحاكاة لسواه ممّن يطغى شعرهم على وجدان العصر ويهيمنون فيه عـــلى خواطر الناشئة ووجدانهم . ولعلّ سنّة التقليد والمحاكاة هي سنّة عامة في الحياة تتقدّم عهد الابتكار والخلق ، يتعثّر فيها المرء قبل أن يعثر على خُطوته ويتعتع قبل أن يفصح عن صوته الخاص به . وانا اذ نتولّى دراسة هذا الديوان نمهّد بـــه لتطوّر الشاعر ونفيد منه الاطلاع على نموِّه النفسي والفنّي ، ولا نقصر عليه قيمته ، بل إننا لا نولجه فيها إذ قلما نذوق في البواكير طعم الثمار النّاضجة ، وان كنّا نستشفّه ونستطلعه عبرها . ففي القصيدة الأولى ، مثلاً ، نسمع مثل صوت نزار قباني في الايقاع والنبرة :

كطلاسم الكهّـــان آلواني وعرائس الغابات ألحـــاني
ألبستها من زهر أوديتي ثوباً ومـــن أوراق بستاني
وغمستُها في النّبـــع عاريةً وغسلتُها في دمعي القاني
ورفعتُها عقداً لفاتنتـــــي حبّاتـــه أبيات ديواني

ولست أودّ ان أعارض بين هذه الأبيات والأبيات التي تماثلها من شعر نزار لأن القارىء يستطيع ذلك ويوقن منه بنفسه ، وانما أود أن أشير الى أنّ سائر ما تبقى من القصيدة تترجّع فيه أصداء خافتة من نزار فيما تلج التجربة الى الداخل، مؤكدة ان منزع البياتي يباين منزع نزار في الأنغام الخلاّبة والصور الخارجيّة المقتنصة بتعمّد ، وهو لا يذهب مذهبه ، كذلك ، في بذل الألوان والتباري بمباراة الغلوّ . واذا كانت القصيدة بمجملها لا تعدو وصف الشّعر ، فاننا نستشف عبرها موقفاً رجيماً ، ملحداً وشعوراً بوطأة التنازع بين الخير والشر .

ولعلّ الوتر الغالب على قيثارة البياتي هو وتر الحب وما يصحبه وما يعقبه من أحزان ممّا يتّفق وهموم الصّبا . وعلى غرار الرومنسيين تتضاعف في نفسه أحزان الحب حتى يستحيل الى يأس قاتل ، يكفن العالم بأكفان السواد وينسل في الضوء لون القنوط . إنه اليأس الذي يميت حتى الذكريات [1] ويحيـــل العالم الى رمس كبير [2] ، والأشجار الى أعلام مجلّلة بالحداد . لقد كان الحبّ جنّة عصفت بها الرياح وخلّفتها كالبلقع . هنا العواطف تتضاعف وتتوالد ولكنها لا تدلهمّ ولا تحلولك ، كما أن التشبيه يظل في حدود الرؤيا الرومنسية التي تسعى الى الايهام بالعمق والتغوّر ، بالتفسير والتقرير وبـــذل الجزئيات والتفاصيل .

---

١ — لا شيء حتى ذكريات الصبا عاد بهـــا الشوق فماتت هنا (٩)
٢ — طار بها الحقد الى عالـــم آفاقه أمست قبوراً لنـــا (٩)

واذا كان الرومنسي يجعل ذاته محور العالم ، فإنه دأب على موضوعات خاصة شبه تقليديّة يتولاّها بوجدانه ويدعه ينزف ويسيل منها. الانفعال يطغى ويشتدّ ويتّقد ويتّحد بالأشياء ، لكنه يذيبها ، فتميع ، بدلاً من أن ينيرها فتشفّ . ومنذ قصيدة لامرتين في البحيرة حيث كان يجذّف وحبيبته بمجذاف التيه والقدر ، ما زال الرومنسيون يمتطون زورق الشعر والحلم في خضمّ الحياة . فالزورق هو موضوع رومنسي كالقمر والبحر والشمعة والزهرة والغابة . فأغنية الزورق تجري على هذا الغرار ، من الشك والتيه ، تتنفّس فيها أنفاس من أبي ماضي في حيرته وتساؤلاته ولا تنبو عن ذلك حتى صيغ العبارة ، وان كان يتفرّد فيها بالتعبير عن موقف من الحرية والمصير .

ومهما تنوّعت قصائده ففيها إيقاع يأسٍ دائم ، يَحارُ في التّعبير عنه . يفسّره ويعلّله ويصوّره في آن معاً ، تطغى عليه ذهنيّة التّعليل ، حيناً ، والصورة القاتمة الملتمعة ببعض الجدّة . فاليأس أخمد في نفسه جذوة الشوق، وثلوج الحرمان ذابت وجرت في عروقه وخيالاته أوثقت شراع انطلاقه[1] وما الى ذلك من تاويل متعثّرة ، حيث تفترق وتلتقي المتناقضات : اللقاء والفراق والجنة والقبر وحيث ينتفض عصب الثورة ويشرئبُّ من مهاوي الموت . وربّما اعترته مثل نزوة نزار المراهقة ، فيؤتى أفدح النتائج لأيسر الأسباب ، مسفاً الى النّزق والحماس ، وهما صفة الانفعال الأهوج ، الطامي وغير البصير :

إذا ابتسمت قلت هذي السّماءُ أراها تجول على هدبها
أكادُ أذوب ... أكاد أموتُ على رفّة الخيط في ثوبها .

وللبياتي في هذه المرحلة تطبّع آخر بطبع الآخرين ، يتعمّد فيه صيغة الأمر والنّهي وإيقاعاً عنيفاً كأبي شبكة :

---

١ – ص ١٤ .

اشرب ، فإن الفجـــر يعقبـــه ليل ستظما هي في دياجيـــه

او الايقاع المبتور ، المتسارع كنزار :

من صمتها ، من لوعتي مـــــن شفتي المقطّبَه
تقرول مت من ظمـــــأ ونح عـــلى ما ألهبَه

ولا يقتصر البياتي على ما ينضح ويرشح اليه مـــن أفاعي أبي شبكة إذ تراه يهوم أو يقبع في مثل رؤى غلوائه وأحلامها . ففي قصيدة « حلم في كوخ » تهل أطياف الرؤى بمثل غيهب مصطنع او بمثل جحيم مصطنع . على نقيض بودلير : فثمة الكوخ رمز البؤس واليأس والعزلة عن معترك الناس وشرورهم يختلي فيه الشاعر متوهماً انه حظي بزهرة الفردوس،فاذا صحا حلمه لم يخلف اثره الا الدموع . فيتعزى بعزاء الطفولة وعرائس الفكر وشمعة محتضرة في زاويته ، لكنه لا يعثر على عزاء ، فيخرج من كوخه إلى أرجاء الطبيعة يتحرى عن السعادة ، اي عن الحبيبة ، فلا يقع لها على أثر ، كأن الحبَّ لا مقرَّ له في العالم أو كأن قلبه هرم وجف نسغ الحنان فيه . وهـــذه هي قصيدة بكائيّة كمعظم شعره ، تنثال فيها الرؤى والعواطف والصور ، فتحيي ما لا حياة فيه وتفترض معاناةً فيما هو عاطل عن المعاناة ، فيتغرّر الشاعر بالعاطفة المتوالدة من ذاتهـــا كالداء فلا يفتقـــد المنطق والنموَّ ولكن شعـــور اللاّجدوى والتوهـُّم والمجانية يلازم القارىء عبرها . فالبياتي ما زال يطفو فيها على لجّة نفسه ، يتعلل بالوهم حتى يفترسه ويسلس للرؤى حتى تصرعه ويحرث فيه عذاب شديد مقتبس لا طعم إنسانياً له . هنا العاطفة تغوى بذاتها وتُغوي الخيال بها ، فيطفران ويتناسلان بما لا طعم له ولا دم فيه . أو نقول إنه ما زال يشعر بمشاعر الآخرين ويرى برؤاهم ، إن البرء والابداع لا يعانقهما الا من يبلغ الشهادة على صليب الحياة والموت . هنا الانسان لما يهتد الى غايته ليلوب عليها، فإذا هو ينقش كالضباب الفاشل على الأديم . وقد يكون لمثل هذه القصيدة

قراؤها ، إذ لكل شعر قراؤه ، ولكن القادم الجديد لم يبرح قابعاً في نفس الشاعر ، لم يسفر لنا وجهه .

وكما ان للحب يأسه وسويداءه ، إن له أيضاً ، عذريّته المراهقة التي تنطلق من ذاتها وتعود إليهـا ، ملازمة العـذاب والصمت ، متحجبةً بالكتمان والحرمان والغيرة . فالهوى « برعـم جارح » [1] يخشى الشاعر ان يلامسه حناناً ، فيتماسك :

على طلل الذات مني بقايا تشد الجراح ولا تهزم

ويتأرق ويبكي ويتعزّى بالذكرى ولا ينجع في أمره أمر كأنه يدوّم في ذاته على دوّامة العبث ، فيعتزل [1] ، وينشد على قيثارته ألحان الوهم والحلم ، لكن أوراق الشباب تتساقط من دونه .

وفي قصيدة لاحقة يفتقد الحب عذريّته ووجده ، فتُصيبه موبقة الشهوة ، او بالاحرى انه لم يصب بل ان الشاعر أوبقه وأسقطه الى الحمأة لينسج على منوال شعر أعجبه وان لم يعان معاناته . « فالتمثال المشوّه » [2] قصيدة منتزعة من أفاعي الفردوس بلا تقيّة ولا هوادة :

نصبتك تمثالاً على شاطىء الذكرى	مشوّهة عمياء من طينة حمـرا
ويحتضر البوم المشوّه باسطـاً	جناح الخطايا فوق أطماره العرى
وتلتفُّ أفعى لعنتي فـوق صدره	لتمتصّ من نهديك ماأبقت الذكرى
سيبقى على شطّ الليـالي كصخرة	مهشّمةٍ حمراء ، يحتضن الصّخرا

والشأن الجاري في مثل هذا الأمر أن تقارن بين بيت وبيت آخر ومعنى ومعنى آخر ، الا أن هذه الأبيات ذات وسم ظاهر ، انحدرت من رحـم

---

١ – يقول في قصيدة « عزلة » ص ٣٠ : عامان مرا إثر صيف في ملال تلفتي ، مقتفياً على إثر نزار في قوله : عامان مرا عليها يا مقبلتي وعطرها لم يزل يجري على شفتي .
٢ – ص : ٣٢ .

« الشهوة الحمراء » في الأفاعي ومن الديوان كله إذ مناخه يتنفّس فيها وألفاظه وايقاعه . ولا بدع ، فان الشعر السائر ، عهدئذ ، هو شعر نزار بمذاق الثمر البرّي وشعر المهجر في حيرته وتساؤله وشعر أبي شبكة ، مترجّحاً بين وجدانية موسيه الجنائزيّة وثورة فيني وغضبه على مباذل العصر والتاريخ . والبياتي يرتدي كل ثوب جاهز ويخلعه ويكسو زيّاً آخر ويخلعه ، لأنه لا يتحرى عن ثوب له ، خاص به . واللّعنة الضافية على الأبيات السابقة ليست مما أحسّه ، بل مما اقتبسه ، إذ اللعنة لم تتفجّر في شعر أبي شبكة إلا من ضمير الخطيئة والإثم والطهارة في حالة من الشعور بالوجد والهلاك القريبين . ظاهر تجربته اجتماعي أخلاقي ، ولكنّ باطنه ديني صوفي . تجربته هي تجربة المسيحي الخاطيء . وسوف نتحقّق ان البياتي لا يتأثّم ولا يرتاب ولا يعروه وجد ديني أو حسرة ماورائية .

فهذه تجربة طارئة ، يسلس ، إثرها ، قياده إلى الحزن والحب ، فيبكي غرامه القديم [1] الذي أطفأ مصباحه وغشيه النعاس ، فيتضرّع الشاعر ويتحفّز ، ويتعمّد الكرى ، ليغشاه طيفها ويصحو على الخواء ، فيهرع اليها ، فتصدُّه ، فيفزع الى الذكريات . إنها التجربة المكرورة ذاتها ، يخذلها اللفظ ، فتكتظ بالنعوت والإضافات ويتهدل إهاب العبارة ، فتحتشد القصيدة بألفاظ دون طائل ، وتتمطى وتتطاول بالاستطراد والتفصيل . وهو اذ يعمد ان الوصف يتعمّد التداعي ، حيث يتولى الموصوف كايقاع تنداح منه الصور والرؤى :

عيناك باسمتان مثل بنفسج تتفتّحُ
في الغاب ، في الليل العميق
في معبد الحب السحيق

---

١ — ص : ٣٤ .

حيثُ السّعادة لا تنامْ
في صحوة الفجر الجميل
من غصنها النامي البليل

فكيف تستقيم هذه الصورة وهي تتفكّك وتختلّ وتتداعى ولا تفصل الا بحروف الجر والظروف المتكررة ؟ عيناها كالبنفسج الذي يتفتّح ، هذا تشبيه يُساغ ، لكنه بدّده وقطعه إرباً وخلّفه أشلاء ، بل انه جعل يتنامى كالخلايا الخبيثة ، اذ ذكر الغاب والليل العميق ومعبد الحب كإطار للصورة . البيت الاول هو المرحلة الأولى من الصورة والغاب والليل والمعبد هي المرحلة الثانية، ثم تنامت من جديد نمواً منكراً بذكر المعبد اذ مزجت مرحلة ثالثة من قلب الصورة الجزئية الرديفة واذ اعيته حيل النظم وصل ما فات بما هو آت بلفظة « حيث » وسدر في الوصف حتى ألمّ بالزهر ، وأغوي من جديد في أسطر عدّة مبذولة ، تلتصق بها النعوت كرقع بلقاء . هذه صورة عنكبوتية ، لا شكل لها ، خطوط بلا إطار وحركات بلا معنى وألفاظ مكثفة ، متراكمة حتى لتكاد ان تقطع نفس القصيدة وتخنقها . وأية جدوى من المنطق الذي يتسلسل عبرها ما دام منطقاً مضلاً ، تجذبه اللفظة وتغرر به الفكرة الى اللاغاية. لقد امتنع الخلق والكشف القاطب النافذ ، فلها الفكر وتعابث وتماجن وضحك على ذقن القارىء فيما هو يهزأ من نفسه .

وقصيدة «لقاء» كلها تتنامى نمواً استطرادياً ، مُنكراً . فهو يصف اللقاء بقوله :

إطراقة حيرى يُظللها لقاءٌ عابرُ
كلقاء أبناء السبيل
في ظلمة الليل الطويل
يتسكعون بلا رجاء

ويضربون بلا عزاء
في مهمه خاوٍ رهيبْ
في عالم الصمتّ الكئيبْ
حيث العواصف تستحيل
ضرباً من اللّغو الثقيلْ
والدّمع والظل الظليلْ
ما الدمع .. هل يروي الغليلْ

فقد قرن اللقاء بلقاء ابناء السّبيل ، كما قرن العينين بالبنفسج ومضى في سبيله ، يولّد الفكرة من الفكرة ، والوصف من الوصف ، حاشداً الحروف والظروف كأداة للاطالة والتمويه ، مما قطع أوصال العبارة فضلاً عن الفكرة وهو اذ يغنى عن الحرف والظرف يعمد الى الحال المكررة حيث تنسُل الأفكار ويطمُّ سيل اللفظ ويطفو .

ولم يكد يتحرّر البياتي من الخطابيّة المدوّية بالايقاع والوزن :

آمنت باللّيـــل الـــذي لا ينتهي ودفنت في جنح الظلام صبَاحي
وحطمت أقداحي على شفة الهوى ولقد حطمت على الظمأ أقداحي

فالقارىء الحديث لم يَعُدْ يُؤخذ بالنّبرة والحماس والتهويل ، وهي من طبائع الانفعال العصبيّ الطّائش المهووس ، والضّرب الذي يريع ويُذهل، فيطفو النغم كما كان اللفظ قد طفا وطمّ فيما تقدّم .

ولا مجال للاطالة في دراسة هذا الديوان إذ ان معظم قصائده تردّد وتتكرّر موضوعاتها وألفاظها وصورها ، تخلبُ حيناً ، بالوصف ، وحيناً آخر بالبوح والنّجوى ، منشدة نشيد الحزن والفشل ، ضاربة على ايقاع موحش مراهق ، غير متخطية أطر الاسلوب الشائع في التقرير والتشبيه والحشد اللفظي متوسّلة للتعمّق والإيغال أساليب التفصيل والتفسير مما هو مبذول ومطروق، غالباً .

قصائد لصلاح عبد الصبور

الشيء الحزين

هناكَ شيءٌ في نفوسنا حزينْ
قدْ يختفي ، ولا يبينْ
لكنهُ مكنونْ
شيءٌ غريبٌ ... غامضٌ ... حنونْ

لعله التذكار
تذكار يومٍ تافهٍ بلا قرارْ
أو ليلةٍ قد ضمها النسيانُ في إزارْ
« لو غصْتَ في دفائن البحارْ
لجمَّعتْ كفاكَ من محارها ...
تذكارْ »

لعلهُ الندمْ
فأنتَ لو دفنتَ جثةً بأرض
لأورقت جذورها ، وأينعت ثمار
ثقيلةَ القدمْ

لعله الأسى

الليلُ حينما ارتمى على شوارع المدينهْ
وأغرقَ الشطآن بالسكينهْ
تهدّمت معابرُ السرورِ والجلدْ
لا شيء يوقفُ الأساةَ ... لا أحدْ

يستيقظ الشيء الحزينُ في أواخرِ المساءْ
يمورُ في الأطرافِ والأعضاءْ
ويثقلُ العينينِ والنبرةَ والإيماءْ
لكنهُ حنون
يضمنا في خدَرٍ مستسلمٍ مأمونْ
أنفاسهُ تندى بلا لزوجة على الجباهِ والترائبْ
وتوقظُ الشهوةَ والأحلامَ والآمالَ والغرائبْ
لا تسأل الشيء الحزينَ أن يمرّ كلّ يومْ
على مرافىء العيونْ
لا تسأل الشيء الحزينَ أن يبينَ
... أنْ يبينْ
لأنه مكنونْ
لا تسأل الشيء الحزينَ أن يقرّ
لأنه كطائر البحارِ ... لا مقرّ
وقل لهُ :
إذا أهلَ في المدى ، ونقر البياضَ في عينيكْ
وغيمَ المكانُ بالدموعِ مثلَ حُلمْ ...

«لقد ملكْتني ... فتحتُ لكْ
صندوقَ قلبيَ الكليم
فلتقطرُ الدموعُ ... كالنغمْ

لو كانَ للانسان أن يعيشَ لحظة العذابِ ...
... مرتينْ
بكل عمقها الكئيب الساذجِ المقرورْ
أن يلِدَ الآهةَ ... مرتين
خالصةً بلا سرورْ
وأن يحسَّ ذلكَ الشيء الحزين جِسمَيْن
لكي يرى فُجاءته
ويستبين وجههُ ومِشيته
لو اتكأتَ أيها الشيءُ الحزينُ مرةً على مرافىء العيونْ
لو ركبكَ المُسافرونَ

* * *

تنطوي هذه المقطوعة على نوع من الدراسة لبواعث الحزن وطبائعه ، فهو يستهل بالقول :

هنالك شيءٌ في نفوسنا حزينْ
قد يختفي ولا يبينْ
لكنه مكنونْ
شيءٌ حزين ، غامض ، حنونْ .

وفي هذا المطلع تتكرر الألفاظ الدالة على الغموض ، يختفي ، لا يبين ، مكنون ، غامض ، غريب . فالشاعر يعاني ، اذن ، الحزن ولا يعيه ، إنه

الحزن الخافت ، القرير ، الذي لا يصحبه عنفٌ أو جرس ، يستولي على النفس ، حتى إذا حاولت أن تدركه تواري واستكنّ . فهل أن حزن الشاعر هو الحزن الرومنسيُّ ، أي الحزن للحزن ، او الداء الدائم الذي لا دواء له . لعله كذلك أو لعلّ الصفة الفكرية أغلب عليه ، إنه حزن النفس لذاتها أو للأشياء ، هكذا ، دون باعث أو يقين . ومن ثم يتساءل الشاعر ويتحرى به ، فيقول :

لعله التذكارْ
تذكار يوم تافه بلا قرارْ
أو ليلة قد لفها النسيان في إزارْ
لو غصتَ في دفائن البحارْ
لجمّعت كفاك من محارها ... تذكارْ

فقد يكون باعث ذلك الحزن ، إذن ، التذكار ، اي حزناً على ما مضى وفاتَ وشعوراً بالقسر إذ لا سبيل الى بعثه واستعادته . فالتذكار حزن إذ يدعنا ندرك أنه لا قدرة لنا على الأشياء ولا حرية لنا ازاءها ، تصحبنا حيناً ، ثم تولي عنا ، مخلفة في أنفسنا شعور الوحشة . الا أن الشاعر يخص التذكار ، إذ لعله « تذكار يوم تافه بلا قرار » واليوم لا ينطوي على مدلوله المادي ، المحدود ، فقد يدلُّ على حقبة ، أو على العمر أو على الماضي .

فالشاعر يحزن إذ يتصفح كتاب عمره دون أن يقع في صفحات أيامه ، إلا على التفاهة والعقم والحيرة واللامعنى . فالحزن هو حزن الفشل والشعور بالخيبة من النفس والحياة والأشياء . وقد لا يعدو ذلك قوله : « أو ليلة قد لفّها النسيانُ في إذار » ، فالليلة هي الوجه الآخر لليوم ، وقد غشيها النسيان وأحدق بها من جهة ، ولفها بازاره ، أي كفنها بأكفانه ..

فالشاعر حزين لموت العمْر والأيام والأشياء ، لاختفائها في جوف النسيان ،

قد كانت ، ثم كأنها لم تكنْ . أوليست نفس الانسان رمزاً لعواطفه وسائر ارتباطاته بالأشخاص والأشياء ؟ لقد عبرت بنا سنون طويلة أو قصيرة ومرت علينا أحداث وعانينا أشدّ العواطف وأضعفها ، وربما تمنى الشاعر ان يبقى ذلك كله متوهجاً في نفسه الى الابد ، فاذا هو ينطفىء ويقع في ظلمة النسيان . فالتذكار يرسب في قاع النفس والحياة والأشياء :

لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها تذكار .

فكيف تجمع محارات التذكار من اعماق البحار ؟ وهل انها بحار المياه ام بحار النفس ؟ أيا ما كانت ، فان التغير هو ناموس الحياة الدائم ، كل شيء موجود وغير موجود معاً ، وليس ثمة من يقين الا الذكرى ، إذ لا وجود فعلياً دائماً للعواطف والأشياء . ولقد خلفت أيامه الماضية مثل المحار في أعماقه ، تطبق على النسيان وتتفتح على الذكرى . انها محار الماضي الذي يضم عمرنا في رحمه وأحشائه ، لكنه محار الموت ، أو هو كالقبر ، يضم بقايا الأشياء . فالمحار هو كالنعش المطبق . انه الحزن على الزمن والبكاء لموت العواطف ، او هو الحنين الحزين الغامض ، الحنون الى عالم مضى . فالشاعر يعاني ، هنا ، وطأة الزمن ، ينوح عليه ، ويشعر بالندم من دونه :

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

الندم هو الوجه الآخر للتذكار ، يصحبه ويتولد منه ، الندم هو التذكار المصحوب بالحسرة على الماضي ، أو بالحسرة لعجزنا عن امتلاك الأشياء امتلاكاً فعلياً ، يمنعها عن النزوح والتغير . فما طرأ علينا وطربنا له أو اغتبطنا

به يستحيل الى ندم ، تتضاعف فيه الحسرة بالنسبة الى عظم السعادة . فالمعاناة وجودية مرتبطة بشروط المصير البشري ، وشعـور الانسان بالاندحار والهزيمة ، لا قيمة لإرادته ولا جدوى لأمانيه . ثم يمثل الشاعر ذلك كله بالقول ان « الجثة تورق من الأرض وتعطي ثماراً ثقيلة القدم » . هكذا فالإنسان الميت يبعث ترابه في الأوراق والأثمار ، بالرغم منه، لا يعود الى الحياة مهرولا مسرعاً ، بل متباطئاً ثقيل القدم . إنه الندم المصحوب باليأس من جدوى الحياة وقدرة الانسان على ترويضها وتعديلها أو تبديلها. فالموت والحياة يتعاقبان ، الجثة تدفن ، وتحيا في الجذور ، والأوراق والإثمار ، دون طائل . إنها دوّامة اللامعنى والحسرة والندم . حتى النبات ذاته يتمرس بالحياة وينفذ ارادتها دون شغف أو فرح . وهذا ما يُفصح عنه الشاعر فيما يلي بقوله :

لعله الأسى
الليل حينما ارتمى على شوارع المدينهْ
وأغرق الشطآن بالسكينهْ
تهدّمت معابر السرور والجلدْ
لا شيءَ يُوقف الأساة لا أحدْ

فالأسى هو الندم اليائس ، يزحف عند المساء ويغمر المدينة ، وتهدم معابر الفرح الى الكون ويجثم عليه الأسى لا فكاك له عنه . ففي نهاية المطاف ، في نهاية النهار ، او نهاية العمر ، او نهاية صراعنا مع ذواتنا وأقدار الأشياء ، نجد أنفسنا مدحورين ، أحدقت بنا الظلمة وتهدمت جسور الخلاص. فليس من انسان أو من شيء يُعزّينا وينقذنا من قبضة السويداء والأسى .

ويكرر الشاعر هذه الصورة في إطارها الفزيولوجي ، كأن للحزن وجوداً حسياً ، أو كأن الشاعر ينشقه كالأفيون أو يعله كالخمرة ، يشعر بدبيبه في أغصانه مثلهما :

يستيقظ الشيءُ الحزين في أواخر المساء
يمورُ في الأطراف والأعضاء
ويُثقل العينين والنبرة والايماء
لكنه حنون
يضمنا في خدر مستسلم ، مأمونْ
أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائبْ
وتوقظُ الشهوةَ والأحلام والآمال والغرائبْ

فأنت لو نظرت في هذه المعاني والأوصاف لخيل اليك أن وراءها معنى آخر استبطنه الشاعر او استبطن عليه ، إذ قد تمثل الحزن كالخمرة التي تتمشى في المفاصل ، كما يقول أبو نؤاس ، أو تدب دبيباً في العظام ، كما يقول الأخطل . فالحزن يختلج في الأعضاء ويمور ، وهو يُثقل العينين كالخدر او النعاس ويبث التراخي في الصوت والحركة ، وهو ، مع ذلك ، حنـــون ، يُعانقنا ويضمنا . لقد استحال الى نشوة ، او ان الشاعر أدمنه ، فجعل يحتسيه ويعله وينتشي بنشوته في كل عضو من أعضائه. وبعد، كيف وفق الشاعر في ان يمنح الحزن هذا الوجود الحسي ، ولِمْ توحد في نفسه معه ؟ ان للشاعر معاناة للسكر أو لخدر الافيون او سائر المخدرات ، وقد حلّ أحدها محل الآخر في التعبير عن الاستسلام النفسي النهائي من خلال استسلام الجسد وتخبُّل اعضائه . وقد يعدو الشاعر ذلك فيجعله حياً ، يتنفس بنفس :

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائبْ

وفي لحظة أخرى نجده ، وقد استسلم له كالحبيب لحبيبته :

إذا أهلّ في المدى ... ونقرّ البياضَ في عينيك
وغيم المكانُ بالدُّموع مثل حلْمْ
إذا أهلّ في المدى .... ونقرّ البياضَ في عينيك

وغيـم المكانُ بالدموع مثل حُلْـمْ
لقد ملكتني ... فتحتُ لك
صندوق قلبي الكليم
فلتقطر الدموع كالنغم .

وبذلك تتحول المعاناة من السكر الى العشق والبوح ، حيث يُعاني الشاعر أحوال الحبّ كلها إزاء الحزن . فهو يتمنى أن يلازمه ، أن يعبر على مرافىء عيونه كل يوم ، اي أن يقيم في نفسه ، أو أن يكون قادراً على استحضاره حينما يشاء :

لا تسألِ الشيءَ الحزين أن يمُرَّ كلَّ يومْ
على مرافىء العُيُونْ ...

ويستعيد مثل هذا المعنى بقوله :

لو كان للانسان أن يعيش لحظة العذاب مرتين
بكل عمقها الكئيب ، الساذج ، المقرور
أن يلد الآهة مرتين
خالصة بلا سرور ...

فالحزن يفيدُ ، لكنه لا يقيم ، يجوز كالسفينة العابرة على مرافىء النفس ، لا تتكرر فيه لحظة ، ولا تصفو وتخلص مما دونها . وقـد كان الفيلسوف الاغريقي يقول : « انك لا تنزل في النهر مرتين » ، متكئياً بذلك على التغيُّر ، أما الشاعر ، فانه يتمنى هنا ان يُعانق الحزن المطلق الذي لا يبارح ويزول والذي لا يتغير من لحظة الى أخرى والذي لا يلج فيه أو يداخله أي قبس من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ضوء او بارقة من أمل ، بل انه ليتمنى ما هو أنأى من ذلك ، يتمنى أن يشاهده ويلامسه :

لا تسأل الشيءَ الحزين أن يبينَ ... أن يبينَ
لأنه مكنونْ .

ثم يردف :

لو كان للانسان أن يعيش لحظة العذاب .. مرتين
وأن يحسَّ ذلك الشيءَ الحزين جستين
ويستبين وجهه رمشيته .

فأياً يكون شكل الحزن ووجهه ومشيئته ، ان المرء ليرجو أن يشاهد ذلك، أن يبصر الحزن ، ويحادثه ويحاوره ، أن يفهم غايته ، أن يألفه ويأنس به ، لكنه يعجز أبداً عن ذلك ، اذ أن الحزن كطائر البحر لا يقر له قرار ، ولا يبين له ملمح . لهذا اكتفى الشاعر بأن فتح له صندوق قلبه ليضمه فيه . فنحن قومٌ حزانى ، نعاني الحزن ولا نفهمُه .

وبعد ، فان الشاعر يُعبِّر عن صوفية الحزن ، عن حلوله فيه ومشاهداته له كما يحنّ الصوفي الى مشاهدة الله ، يودُّ أن يُعانق الحزن المطلق ويذوب فيه ، كما في الحب والحنين والتذكار . ولقد تمت القصيدة الى نهايتها نمواً نفسياً مأساتياً .

مـوت فـلاح

لم يكُ يوماً مثلنا يستعجل الموتا
لأنهُ كل صباحٍ ، كانَ يصنعُ الحياة في التراب
ولم يكُن كدأبنا يلغط بالفلسفةِ الميته
لأنه لا يجد الوقتا
فلم يُمِلْ للشمسِ رأسهُ الثقيل بالعذابْ
والصخرةُ السمراءُ ظلت بين منكبيه ثابتهْ
كانت له عمامة عريضة تعلوه
وقامة مديدة كأنها وثنْ
ولحية ، الملحُ والفلفلُ ، لوناها
ووجههُ مثلُ أديمِ الأرضِ مجدورُ
لكنه ، والموتُ مقدورُ ،
قضى ظهيرةَ النهارِ ، والترابُ في يده
والماءُ يجري بين أقدامهْ
وعندما جاءَ ملاكُ الموتِ يدعوهُ
لوّن بالدهشةِ عيناً وفما
واستغفر الله
ثم ارتمى ...

والفأسُ والدرةُ في جانبه تكوّما
وجاء أهلهُ ، وأسبلوا جفونهْ
وكفنوا جثمانهُ ، وقبلوا جبينه
وغيبوهُ في التراب ، في منخفض الرمالْ
وحدّقوا إلى الحقول في سكينهْ
وأرسلوا تنهيدةً قصيرةً ... قصيرهْ
ثم مضوا لرحلةٍ يخوضها بقريتي الصغيرهْ
من أول الدهرِ ، الرجالْ
من أول الزمانِ ...
حتى الموتِ في الظهيره ...

تخلى الشاعر في هذه القصيدة عن الموضوع الذاتي والتنصّت الى الرعشات الحميمة الهامسة في نفسه ، وتعرّض لموضوع إنسانيٍّ عام من خلال موت الفلاّح ، فمجد الكفاح والمكافحين وتغنى ببطولة ذلك الرّجل الذي لم يَمُتْ على سريره ، بل كالجندي البطل الذي يموتُ في ساح القتال » مرتدياً للكفاح بزته : « كانت له عمامة عريضة تعلوه» ومرتمياً على التربة التي أحبها ، قابضاً منها في يده ، فيما كان يجري الماء بين قدميه . إنه لشهيد مات وهو يكافح العمر والهرم والتعب في سبيل العيش الكريم .

ولقد استهلّ الشاعر بمطلع تأمل أثقله بالحوار الذاتي الذي طفت فيه الأفكار ونبت وتعارضت بعضاً ببعض : « لم يكن مثلنا يستعجل الموتا ، لأنه ، كل صباح ، كان يصنع الحياة في التراب » . ولقد استبانَ السياق من المعارضة الطباقية بين الموت وصنع الحياة ، ومن الحكم الأخلاقي الواعي الذي مجد به الفلاح تمجيداً وعظياً نابياً . وليس في الشعر الصافي حقائق حكمية اخلاقية أو برهانية ، بل إنها تستبطن فيه وتضمر ، فاذا طفت وطغت ، أسف به

الشعر وسقط ووقع تحت قبضة الفكر والواقع ، فاتئذاً مبرره الفني . فالشاعر ، في هذا المطلع ، على الأقل ، بدا متفكراً ، اكثر منه معانياً أو أنه متفكر بمعانات ، مُقحم عليها قيماً خارجية . والفكرة العامة التي يدعو اليهـــا هي تمجيد الذين يعملون ، والزراية على الذين يتكلمون ،اولئك يتمرسون بالخير ، فيتصبب منهم عرق الفضيلة والشهامة والكفاح ، وهؤلاء يقتصرون على اللفظ والهذر ، لا يؤدون للحياة أي تقدّم فعليّ :

ولم يكن ، كدأبنا ، يلغط بالفلسفة الميته

لأنه لا يجدُ الوقتا

وفي المقطع اللاحق يطغى الحضور الحسيّ والكناية الظاهرية : «ولحية ، الملح والفلفل لوناها » كناية عن بياض الشيب في الملح والشعرة القاتمة في الفلفل . فالكناية حسية لا طعم فنياً أو نفسياً لها ، إذ تكنت على المظهر بمثله واعادته الى ذاته ، مع قليل أو كثير من التحذلق وافتقاد البداهة . بخلاف هذه الكناية المجانية ، فقد نسيغ اشارته الى عمامته العريضة ووجهه المجدور كالأرض إذ أن لها إيحاءت داخلية ، وقد فاق ذلك كله قوله : « وقامة كأنها وثن » ، إذ لم يستقم التشبيه هنا على التقرير المباشر ، وعلى تناول اليسير والمبتذل ، بل على التقاط ذلك الشبه النفسي بين قامة الفلاح العملاقة ، المنتصبة ، أبداً ، وقامة الوثن الذي لا يتحرك ولا يريم . فالتشبيه شعري وان أسفّ وتهالك ما حوله وما دونه .

وتمضي القصيدة في سياق من الايماءات الموحية كقوله : « قضى ظهيرة النهار والتراب في يده » ، فالظهيرة تنمّ عن شدة الاحتمال والكفاح وقبض التراب عند الموت تعبير عن تلك الصوفية العميقة والروحانية الغامضة التي تذيب روح الأرض بروح الفلاح التربة ،إنها نوع من العبادة والتقديس للتراب ، ذون وثنية ، بل بنوع من التبتل العميق . ثم ان ذلك الفلاح مُؤمن بالله ، مسلّم أمره له ، يقبل منه الفرح والطرح والتعب والراحة وهبة الحياة والموت :

وعندما جاء ملاك الموت يدعوه
لوّن بالدّهشة عيناً وفماً
واستغفر الله ... ثم ارتمى

فأيُّ رضى وأية حكمة أو بطولة أعمق . لقد عانى شرف الكفاح ولذته وعانق صوفيته ومن خلالها الله،فرحاً بحكمته وقدره ، مسلّماً سلاحه: الفأس والدرة ، بدلا من البندقية او السيف .

أما المقطع الأخير فتنبو فيه الوعظية من خلال الأفكار التعليمية والاحكام القومية او السياسية وسائر مظاهر التنديد الاجتماعي :

وأرسلوا تنهيدة قصيرة
ثم مضوا ارحلة يخوضها بقريتي الصغيرة
من أوّل الدّهر الرِّجال .... من أول الزمان
حتّى الموت في الظهيرة .

وبعد فهذه قصيدة مشبعة بأجواء الريف والمشاهد الفلكورية كتعبير عن البطولة الصامتة الشهمة التي يتنازع بها ابناء الريف رزقهم وبقاءهم ، يتعبدون في محراب الطبيعة ويقدمون للحياة عرق جبينهم قرباناً للطهارة .

وفيما دون ذلك ، فليس في هذه القصيدة ما يبلغ حد الرمز ، بل ما يقف عند حدود الكناية والتشبيه ، ولقد انجذب الشاعر عن الرؤيا الى بعض الوصف والتقرير والحكمة ، مما أضعف الذهول ، دون أن يدع القصيدة عاطلة عن أية قيمة فنية .

كلمات لا تعرف السعادة

ما يولد في الظلمات ِ يفاجئه النورْ
فيعرّيه ْ
لا يحيا حبٌّ غوّارٌ في بطن الشك أو التمريه
لا يقتاتُ الإنسانُ قم الجرح ِ الصديان ...
... ويلتذْ
لا توضع كفٌ في نارٍ ... لا تهتزْ
أشباح الماضي بئسَ الرؤيا حينَ تجهنمها الغيْرَهْ
فإذا لاقى قلبان ِ ثقيلان ِ الدنيا
ظنا ما مات يكفنُ في الكلمات ِ الحلوه
في الألفاظ البيض ِ المجلوَّهْ
في العهد ِ المسبل فوقَ الأمس ِ
ودون اليوم ، وحول الذكرى
وَهماً وَهماً ... قالا للنسيان
يا نسيانُ ،
اجمع ذكرانا ، واقذفها في البحر
يا نيسانُ ، اجعل ماضينا من أصداف ٍ ،
مستقبلنا من تبرْ

فهما قلبان ، وإن فرحا بالعمرِ شقيان
عشنا ، عشنا
في مضجعنا عشناه نخبي جزءاً ...
نكشفُ جزءاً
لو أفلتَ حلقانا
لو قُلنا خبأنا شيئاً
لتفرقنا
لتفرق قلبانا ، وصرخنا نأياً ، نأيا
لتبدت في عينينا رؤيا
أشباح الماضي حين تجهنها الغيره

لو كنا نملك شيئاً غير الحب لبعثرناه
فوق رؤوسِ الأحبابْ
لو قلبانا من ذهبٍ مكنوزٍ خلفَ جدار
لكشفناه
وملأنا راحاتِ الأحبابِ
لو قلبانا زادٌ من تمرٍ ومعينٍ أوقدْنا النار
وجمعنا الأحباب
لو كنا نعرفُ أن نفرحَ فرحةَ طفلٍ غفْلِ القلبْ
عرف الدنيا حباً ينمو في ظلمة حب
لأذبنا الفرحةَ في أكوابِ الأحباب

لكنا حين ضحكنا أمس مساءْ

رنتْ في ذيل الضحكات
واتكأت في عيني دُميعات .
أغفت زمناً في استيحاء
كانت عيناك تقولان لقلبي ولعينيه
الجرحُ هنا ، لكني أخفيهْ
وأداريهْ
لكنْ ما يولدُ في الظُلُمات يُفاجئُهُ النورْ
فيعرّيهْ
لو كنا نملكُ أن نتمنى ... ثم نجابْ
ونعود لنولد ثانيةً ... أحبابْ
نلقى الحب جديداً غضّا
لم يعرفْ قلبانا من قبلِ لقانا خفقا
لم تلمس كفُ ساخنةٌ شفةً منا أو عِرْقا
لو كنا نملك أن نحيا في قمصانِ الغيبِ المسدلةِ الأكمامْ
حتى تُدنينا الأيام
لو كنا نملك ما خطرَتْ في عينينا رؤيا
أشباحِ الماضي حين تجهنمها الغيره
لو كنا نملكُ
... ما ناشدنا النسيانْ

* * *

قد تغلب على قصائد صلاح مطالع حكمية ، كمعظم قصائد المتنبي ، دون أن ترتدي جلبابها في الابهة والفخامة . فهي أدنى الى الهمس والحوار والتأمل منها الى الخطابية المجلجلة المدوية . وهذه المقدمات التأملية تطلعنا على أن الشاعر

يحاول أن يفوزَ وينفذ في معاناته ، أن يمكن لها في الموضوعية ، أن يدع لها رصيداً فكرياً دائماً . فهو يستهلُّ محاوراً متأملا :

ما يولد في الظلمات يُفاجئُه النورُ ... فيعرِّيه
لا يحيا حبٌّ غوَّارٌ في بطن الشكِّ أو التمويه
لا يقتاتُ الإنسانُ فم الجرح الصديان ... ويلتذْ
لا توضع كفٌّ في نار ... لا تهتز .

فهذه أبياتٌ أربعة تنطوي على حكم أربعة ، أيضاً ، مترددة على معنى واحد ، أو متقارب . فالحقيقة لا تستتر ، وما نصنعه في السر يجهر به علانية والحب لا يحيا في الشك ، بل في اليقين ، اذ الشكُّ هو كالجرح النازف في النفس . ومن بلا الغيرة والحيرة في حبه صدَّ وابتعد ، اذ لا سبيل لمن يضع يده في النار ألا يسحبها أو يحترق .

هذه أفكار تبدو فاقدة القيمة ، اذا ما عريت وجرّدت ، الا ان اجتماعها معاً في قلب التجربة ، يُضفي عليها الايحاء ، أو هو يحييها بحياة أخرى ، يخرجها عن برودة الفكر وبلادته ، ويجعلها تنطلق كالآهة من فم الشاعر ، أو الأنة من نفس الجريح . واذا كانت قد وردت كخلاصة فكرية شعورية ، فان الشاعر قد بث فيها من معاني السويداء والألم والثورة المدحورة ما يجعلها كايقاع موحش يتقدم المأساة ويمهد لها .

أما في سائر القصيدة ، فان الشاعر يعبِّر عن تجربة الغيرة التي لا تموت وعن عطب الحب وصدعه الذي لا يرأب ، مهما طليناه بطلاء الزمن . وقد يسعى المرء ان ينتصر على واقع الغيرة والشك بالألفاظ ، اي بالمخادعة ، لكن جرح النفس لا يندمل ، ويبقى عذابها في ضميرها . وهما شقيان ، معدمان ، إذ لا يملكان من كنوز الحياة الا الحبَّ ، وقد بدا ، بالنسبة اليهما ، كنزاً زائفاً ، فـخَوتْ خزائن نفسيهما ولم يجدا ما يؤديانه الى الأحباب. ففي أعماق ضحكتهما

المصطنعة توقع نبرات البكاء ، وعبر الابتسامة تتراءى الدموع ، لقد افتقدا براءة الحب الذي يبذل ذاته ، يحيا عواطفه بدلا من ان يتفكر بها ويدع الغيرة تفترسها بمثل نار جهنم .

فهذه القصيدة تعبير عن الحب المعذب بذاته وبشكوكه والذي لا خلاص له من نفسه ، يتآكل ويسفح بعضه ببعض ، ينطوي على الثأر والغيرة ، لا قبل له بالسلو ، أي بالصفح ، تزحف الريبة في قاعه كالضباب أو الظلمة . لقد خنقت اشواكه وروده وانتضى فيه العاشق خنجر الريبة او اتقى به ، وهو لا يقوى على قذفه من نفسه الى الأبد . أيكون الحب هكذا عذابه بذاته ، تتضاعف فيه نار الريبة بقدر اشتداده واستيلائه على النفس . لذا تراءى عبر ملامح الشاعر هنا ، ملامح اوتيلو الذي لا يوازي عاطفة الحب في نفسه الا عاطفة الحقد والثأر . والذي ينتقم من غريمه كأنه ينتقم من نفسه .

والقصيدة تنداح منذ المطلع بأمواج نغمية ولفظية ، تتباين أو تتكرر وفقاً للسياق النفسي ولون الانفعال وطبيعته . فقد تكررت « لا » النافية ثلاثاً في المطلع دون تعمّد ، بل كتعبير عن الالحاف والتأكيد . وهي بصيغتها السلبية تُفصح عن واقع ايجابي من نفس الشاعر ، اذ ان ما ينفيه فيها يُعانيه . فحبه هو الحبُّ المتردي في لجة الشك والتمويه ، وهو الذي يصيبه الغثيان لأنه يقتات من جرحه ودمه وهو الذي يكتوي بنار حبِّه . فهذا النفي يعني التأكيد وشدة العذاب والغيرة . واذا كان الشاعر قد استعار عبارته الأولى من الانجيل ، فانه في عباراته الأخرى وفق الى أقصى غاية البساطة الدانية من النثر ، وفي الآن ذاته الى أقصى غاية الصدق والمعاناة . وربما بدا وكأنه يحاور ذاته او يقنعها أو يبررها في صور أعطت لهواجسه وأفكاره إطارها الحسي . فالظلمة والنور كنايتان عن الكتمان والبوح وتعرية النور تنطوي على تمثل للظلمة بالجلباب أو بالقناع . فهي أعمق في التمثيل ونقل وومض النفس الى أشكال خارجية تجسده أو تبدعه وتؤدي له حياة . ومثل ذلك بطن ن الشك والاقتتات

من فم الجرح وما أشبه . الا أن هذه الصور لا تعدو التشبيه والمقارنة والتمثيل او الكناية ، وهي لا تنطوي على ما هو أنأى من ذاتها . وثمة أيقاع آخر يشدُّ من أسر الصورة إذ يحشد فيها ألفاظها حشداً ويبتدع لها لفظاً ، كقوله : «أشباح الماضي ييئس الرؤيا حين تجهنمها الغيرة » ، ففي لفظة الشبح نوع من الدلالة على الرهبة والوحشة واستحالته الى رؤيا تدعه يحدق بالنفس من كل جهة ويطغى على الذهن والخيال ، ثم ترتدي تلك الاشباح سورة جهنم ، إذ يستعر فيها لظى الغيرة القديمة التي لم ينطفيء أُوارها . إلا أن ذلك كله لا يُـلح فـي أضاءة أحداق الرؤيا الشعرية الصافية لديه إذ انفق جهده على اللفظ فاجهده وكثفه وأوهمنا بعظم الغيرة في اطار اللفظة المتحفزة ، الموتورة . واذا كانت لفظتا « أشباح و« تجهنم » تنطويان على صورة ، فـان تلك الصورة ليست ابتداعية ، بل هي ملازمة لمعناهما . ومثل هذا التعبير يقع في حدود المرحلة الثانية من الابداع ، اذ عجز الشاعر عن الاقتحام الى الرؤيا ، فجعل يتروض على التجربة باللفظة ، وما تنطوي عليه بمعناها الأصيل ، وهي ليست مادة للشعر ولا سبيلا له الى التجسيد لأنها محدودة، ساكنة ، ثابتة . وصلاح يفتن فتنة خاصة باللفظة الساكنة ، القريرة ، شبه النثرية العاطلة عن جلباب الفخامة وايقاع الخطابة ، بل إنه يُحطم وثن العبارة ويكسر جناحيهـا ، ويدعها وكأنها تحبو حبواً ، تتعثر ، تماثل الواقع ، بل الحديث :

فاذا لاقى قلبان ثقيلان الدنيا
ظنا ما مات يكفـن في الكلمات الحلوه
في الألفاظ البيض المجلوّه
في العهد المسبل فوق الأمس ...
ودون اليوم ، وحول الذكرى
وهماً وهماً ... قالا للنسيان
يا نسيان اجمع ذكرانا ... واقذفها في البحر ...

فأين هذه العفوية الظاهرة في العبارة من تلك الأبهة الفارغة في العبارة العربية الفخمة . فقافيتها فاقدة الدوي وصياغتها فاقدة الايقاع ، كما أنها لا تضنّ بالألفاظ ضن البلاغة المأثورة دون طائل ، فلا يحرج الشاعر من تكرار ألفاظ : « فوق — دون — حول — بنوع من التفصيل او التحديد الذي كان يأنف منه الشعر في معناه ومبناه . وربما أضفى الوزن على العبارة رشاقة وبساطة فضلا عن توزيع القوافي وتكرار بعضها :

عشنا عشنا
في مضجعنا مما عشناه نُخبّىء جزءاً
نكشف جزءاً
لو أفلت حلقانا ، لو قلنا مما خبأنا شيئاً
لتفرّقنا
لتفرّق قلبانا وصرخنا نأيا نأيا
أشباح الماضي حين تجهنمها الغيره .

ففي هذا المقطع تتكرر الألفاظ : « عشنا عشنا — عشناه — جزءاً جزءاً — لتفرّقنا ، لتفرق قلبانا — نأياً نأياً» ، — وهذا يؤكد على المنحى النثري في العبارة واغضاء عن سنة البلاغة المحللة ، المثقفة التي تعفّ عن ترداد اللفظة الواحدة في بيت واحد ، فكيف بألفاظ متعددة في أبيات متقاربة . وهذه النثرية في العبارة لا تعني قط السذاجة والعقم والابتذال ، بل انها وسيلة للنفاذ ، لتأدية الحقيقة العميقة ، وكأنها عرض من أعراض الواقع اليومي . فتكرار فعل « عشنا » لم يرد لفضيلة الايقاع وحسب بل لفضيلة الايحاء اللفظي . ولقد دلنا بذلك ورسم لنا المدة الطويلة التي عاشاها معاً في مضجع واحد ، دون أن أن تزول من دونهما الحواجز ، دون ان يتصافيا ، يُظهران جزءاً ويضمران الآخر ، إذ لو ظهرت الحقيقة كلها لعصفت بهما وفرّقت شملهما . انهما يحيان معاً حياةَ نفاق ومراء .

والانسان لا يملك من سبل السعادة إلا الحبّ ، وكل ما دونه وهم . ولقد فسدت طينة الحب بينهما بالغيرة والريبة ، يشك الحبّ في ذاته ، يطلع منه شبح الماضي ، شبح السقوط والعثرة ، فينغص الحاضر ويطعن في احشائه ؛ هذا ما يشير اليه الشاعر بقوله : « فهما قلبـــان وان فرحا بالعمر شقيان » وشقاؤهما في ذاتهما إذ لا خلاص للحبّ من قدر الشقاء المكتوب له . ومنذ ان افتقدا حقيقة الحب ، وأردياه بالغيرة والنفاق أصبحا فقيرين لا يملكان شيئاً قط ، خوت نفساهما الى الأبد . ولو أنهما ملكا الحب الخالص والمخلص والمطلق لنثرا السعادة منه ، كما تنثر الزهور والدراهم على رؤوس القوم فـي الأفراح والأعراس ، لفاضت منه كنوز الحنان وتفجرت ينابيع المحبة وأغنت الناس وأطعمتهم من وليمة الحب وسقتهم من خمرته . وهكذا يتمثل الشاعر الحب ينبوعاً للخير في الوجود ، يفيض على صاحبه وعلى الآخرين نعماً وبركة وشبعاً ورياً ، فاذا زال لم يغنِ المرء عنه بمال أو كنز أو بلذة طعام أو نشوة شراب . لقد افتقدا براءة الطفولة والعاطفة فخسرا نعيم الحب .

وكما كرّر حرف النفي « لا » في المطلع يتكرر حرف « لو » الدال على التمني ظاهراً ، وعلى الفشل والخذلان ضمناً ، إذ انه مدحور أمام عاطفته ، عبد لها ، يتمنى أن يُطهّرها ويُصفّيها ، لكنه يُخذل بها ويتردّى من دونها ، لا ينجع في ذلك طلاء النفاق والتمويه .

وبعد ، فان هذه القصيدة هي قصيدة الغيرة والعذاب والتطهر والسقوط إذ لا تقوى النفس على مغالبة ذاتها ، فلا تصفح أو تسامح ، بل تظلّ مشبوبة بالثأر ، او تظل نيرانه وجماره متأججة فيها تحت رماد الخداع . ولقد أضاف الشاعر ، هنا ، الى معنى الغيرة معاني البؤس والفقر والوحشة .

أغنيـــة خضراء

فيروزه
يا خضراءَ العينين
يا حبّي ..!
لِمَ لا ترضَيْنْ
وكأنّ علينا قد خطّت أقدارُ
وكأنّ الغربةَ ميقات لا بُدّ نُؤديه
أنْ نضربَ أعواماً في التيه
أن نَعْبُدَ أصناماً مكذوبه
ونجدّفَ بالقلبين ، وقد خاضا للحبْ
صَحْرَاءَ الشوْقِ ... رهيبه
يا فيروزه
في ظل الليل نثرتُ العمرَ نِثارا
أياماً جائعةً ... دارا
وليالِيَ مثقلةً أوزارا
أو أفكارا

وصُباباتٍ من كأسِ الحبّ جرَعْتُ على غُصّه
كم من شفَةٍ حمراء الظلْ

سوداءِ القلبِ على غِلْ
أو عينٍ تبحثُ في روحيَ عن سري
عن كنزٍ غافٍ في صدري
لتبعثره أخبارا
أو تحرقه ناراً تتدفّا
في شعلتها أيام باردة ... جَوْفا ...

أنا مصلوب ، والحب صليبي
وحملتُ عن الناس الأحزانْ
في حب إله مكذوبِ
لَمْ يَسْلَمْ لي من سعيي الخاسرِ إلا الشعر
كلمات الشعرْ
عاشَتْ لتُهَدهدني
لأفرّ إليها من صَخَب الأيامِ المُضْني
إنْ تجفُ فَجَفْوَةُ إدلال لا إذْلالْ
أو تحنُ ، فيا فَرحي غرِّدْ ، يا نعمةَ أيامي عودي
يا فيروزه
يا أصحابي ! يا أحبابي
حيّوا مولايَ الشعرْ
سلمت لي — من عقبى أيامي — الكلماتْ

وَفَدا في ليلةِ صَيْفْ
ولجا من بابِ القلبِ كما يَلجُ الضَيْفْ

كانا بسّامَيْن
صنعا إيماءَةَ نُبْلْ
قالا للقلبِ : سَعِدْتَ مَساءً يا قلبْ
وتقدّمَ هذا المحبوبُ .. الحُب
ورَمى في قلبي فيروزه
خضراءَ بلونِ الآمالْ
وأشارَ ... وقالْ
قم يا شادي ... غرّد ... بارِكْ للحبّ
كرّسْ هذا الاسمَ العَذْب
وتقدّمَ هذا المحبوبُ ... الشعر
وبإصبعه فكّ الختْمَ وأفْشى السّر.
أنشأتُ أغرّدُ في صوْتٍ بالدَمْعَةِ رطبْ
لليلِ . وللفجرِ الغافي بالبابِ
ولأصحابي
للعينين الخضراوين
للمَلَكَيْنِ
خرجا من داري مُعْتَنِقَيْنِ سَعيدَيْن

في الليل دعوْتُ بقلبٍ مكروب
فليشْملني ظلّ العينينِ الخَضْراوين
ولتخضرّ الكلمات بروحي
ولترقُدْ ليلائي في بحرِ السَعْدِ الأخضَرْ
ولتورقْ خضراء الأصْباحْ
خضراءَ بلونِ الفيروزه

يا فيروزه
إني ألقيتُ الحملَ على البابِ الأخضَرْ
وشفيعايَ الملَكَانِ المحبوبان
لكنّ البابَ يَصُدّ صدوداً مُرْ
وأظلّ على الأبوابِ طريحاً مجروحا
يا حبي ..!
الدربُ مَضَلّه
والطّرقُ على الأبواب مَذَلّه
يا حُبي ،
فلتفتحْ لي الأبوابُ ،
... فقد أقصاني الحُجّاب
ومكاني لم يملأهُ غيري إنسانْ
يا حُبّي ...
فلتفتح لي الأبوابُ ،
أنا الشادي الفارسْ
أشعاري وردُ البستانْ
سمرُ الركبانِ على الودْيان
وأنا من فتيانِ القريهْ
أوفاهُمْ في الحب
وشجاعةُ قلبي مَرْوِيّهْ
يا حبّي ، فلتفتح لي الأبوابْ
إني أخشى هذا الليلْ
ينحدّرُ من خَلْفِ الأفقِ النائي كالسّيْل

يا حبي ، قولي للحُجّابْ
فلتفتح لي الأبوابُ ،
أنا الشادي الإنسانْ

* * *

يشيع في هذه القصيدة جوٌّ من الصوفيّة والعذريّة والحنين والشعور بالغربة والمفازة . فقدر الحب كُتب له في كتاب الشقاء وأوصد من دونه باب الرجاء والسعادة . ويشيع ، كذلك ، عبرها لون الاخضرار المنعكس عن عيني حبيبته الخضراوين ، المطلّين من حدقتي صاحبتهما فيروز كمصباحين من التفاؤل والأمل. وقد بدت بهما كأميرة من أميرات الأساطير في قصرها المرصود المسحور . وصلاح لا يَسْفح شعره الغزلي في الوصف ، بالتشبيه والمقابلة وتوارد الخواطر ، كما هو شأن الغزل عند القبّاني وسعيد عقل . فأنت لا تشاهد ملامح وجهها ، ملمحاً ملمحاً ولا أعضاء جسدها ولا أية صورة من سور جسدها الحسيّة ، فهي ليست مادة للشهوة ، وليست وثناً يُعْبَد دون أن يتحرك ويحيا ويُريم . هنا لا تقع على ذكر للشّعر او الثّغر او النحر او الصدر او الخصر ، لا تشاهد الحبيبة ، بل تتخذ منهـا مادة للتأمّل ، لبثّ الخواطر وفيض الشكوى . وقد كان شخوص الشاعر شخوصاً حسيّاً أمام المرأة دليلاً على عجزه عن اقتحام ضميرها ومعناها والتتعتع في التعبير عما يُعانيه منها . أما في شعر صلاح ، فان الحب هو مادة للتأمل في قدر الأشياء وقدر الانسان ومعنى السعادة والحرية . الا ان الشاعر يُفتن فتنة خاصة في هذه القصيدة بعيني الحبيبة واخضرارهما ، دون ان يقف من ذلك عند حدوده الظاهرة ، وامعانه فيهما بالغلوّ وابتداع الأفكار والصور بالتوارد والتداعي . ان حبّهما قدر كتب لهما ، أي أنه لا حرية لهما فيه ، وقد كتب لهما كتابةً وضرب عليهما فيه التيه والغربة والشعور بالمفازة في أرجاء العالم . فليس للحبّ مقرٌّ في هذا العالم ، لا إلف له ، فمن اعتلق به كمن خرج في صحراء التيه ، يضلُّ السبيل ويفتقد الراحة . والشاعر يستعير ، هنا ، أسطورة بني اسرائيل

الضاربين في صحراء التيه ، منيطاً بالحب معنى البؤس الملازم له بطبيعته ، اللاّزب في جوهره . وكما يجتاز الصوفيُّ مراحل مُتعدّدة ، ليدرك الكشف والمشاهدة ، كذلك العاشق لا بد له من اجتياز صحراء الغربة والتطهّر في عذابها ليُفضي من ذلك الى نعيم الحب الخالص من شكوكه وسويدائه . ففي قصيدة : «كلمات لا تعرف السعادة» كانت الغيرة المتآكلة بذاتها ، المشبوبة الاوار على الزمن، هي التي تحول بين الحب وكماله ونعيمه . أما هنا فان التيه والجفاء يصرفانه عن محجة السعادة ويغرّران به فيعْبُد أصناماً زائفة ، كاذبة ، فيميل القلب من دون الحبيب ، متوهّماً فيه الحب ، ثم يفيق من ذلك كله على فاجعة الشوق ، يظل يخوض فيه في صحراء قاحلة مضنية . فالتجربة هنا ليست وصفية ، كما قدمنا ، بل انها تجربة خلوص الحب وتطهره حتى يحقق ذاته المطلقة ويهنأ بنفسه لا تظلله ريبة ولا تعتريه عورة أو نقص :

وكأن علينا خُطَّتْ أقدارُ
وكأنَّ الغربةَ ميقاتٌ نؤدّيه
أن نضرب عواماً في التيه
أن نعْبُدَ أصناماً مكذوبهْ
ونجدِّف بالقلبين ، وقد خاضا للحبِّ
صحراء الشوق ... رهيبهْ ..

تلك كانت المرحلة الأولى من المراحل التي يجتازها السائر في سبيل الحبّ ، ثم تلي مرحلة الوحشة والتشرُّد والأرق ومواقعة الخطيئة في الليـل ومماضغة الأفكار والحيرة واحتساء خمرة الشوق والحبّ، منكّدة، طلباً لتخدير الوعي والهرب من مواجهة الذات . هذه المرحلة تمتد من السابقة ، بل انها تخصيص لها وتجزيء منها ، يعين اعراضها ومظاهرها . فالصحراء والتيـه كانا في نفسه ، في تشرُّده ، في مواقعته الإثم وضربه في متاهة نفسه .

وفي المرحلة الثالثة يبلو النّميمة والعذل والختل ، امرأة حمراء الشفة ، حاقدة، يفحّ الغلّ في نفسها تواقعه وتنفذ الى سرّه، فتفتضحه وتطفىء أنوازه الدائمة . هنا العائق من النفس ومن الآخرين ممن يحولون بين المحبين . لقد خسر الناس والأصدقاء والأوفياء وغدا وحيداً ، لم يصدقه ولم يُؤاخه إلا الشعر ، فهو رفيقه في رحلة الحب والسعادة والحرية.

والشاعر ، يعارض ، هنا ، بين الحب والشّعر ، الأول قد يذلّ والثاني قد يذلّ ، لكنه لا يذلّ . الشعر ملجأ له من يأسه ومن ضياعه في الحبّ ، به يتنفس عن كربه ، يؤاتيه فيتهلل ، ويعصى عليه ، فيشعر بالجفاء . فالشعر يتحكم بمصيره وهو فرحٌ به مُغتبط له . الشعر هو عزاء الانسان المقهور ، المدهور أمام عواطفه ، الشاعر بسقوطه وتخلي الحياة والناس عنه . فالحبّ والشعر فكّا عقال نفسه وأطلقا نشيدها الفرح ، المتفائل ، الأخضر . ومن ثمة يلج الى مرحلة التبتّل ، يصلي لعيني الحبيب الخضراوين ، طالباً رحمتهما ونعمتهما . الا ان باب الحب يظل موصداً عليه ، يشعر بالضياع والذلّ من دونه :

يا حبي الدَّرْبُ مُضِلَّهْ
والطرق على الأبواب مذلّهْ
فلتفتح لي الأبوابْ
فقد أقصاني الحجّابْ
ومكاني لم يملأه غيري انسانْ ...
يا حُبي .. قولي للحجّابْ
فلتفتح لي الأبوابْ
أنا الشادي الانسانْ ..

العـــــائد

طفلنا الأوّلُ قد عاد إلينا
بعد أن تاهَ عن البيتِ سنينا
عاد خجلانَ ... حيياً ... وحزينا
فتلمسنا بكفٍّ نبضَتْ فيها عروقُ الرعْشةِ الأولى الجبينا
وتعرّفنا عليهِ
وبكى لما بكينا في يدَيْهِ
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئناً ، وغفوْنا
وتكسرنا على عينيهِ ظِلاً
وتهدجنا على مبسمه المزمومِ أنفاساً نديْاتٍ
... وطلاً
واستدَرْنا حوْله
شفقاً أسمرَ من حولِ نائمٍ في قلبنا

كان طفلاً عندما فرّ عن البيتِ وولى
من سنينٍ عشرةٍ ، ذات مساء ، كان طفلا
وافتقدناهُ ، وناديناهُ في أحلامنا
وانتظرنا خطْوَهُ المُخضَرَّ في كلِّ ربيعْ

وشكونا جرحهُ خِلاّننا
وتسلينا بكأسٍ مرةٍ من يأسنا
وتناسيناهُ إلاّ رِعشْةً تجتاحنا أوّلَ أيامِ الربيعْ
عندما نشعر بالشوق إلى طفلٍ وديعْ
عندما تلقى بنا وحدتُنا في وَهْمِنا
عندما يعصُرُ قلبينا ضنىً مُرٌّ وجوعٌ للفرحْ
لائبٌ يسألُ عن فرحتِنا

نعِمتْ بين الليالي ليلةٌ عادَ إلينا في دُجاها
وتعرّفْنا عليهِ
وبكى لما بكينا ذُلنا عشرَ سنينٍ في يديه
ذلنا عشر سنين ، شيبتْ منا الجباها
جعلتْ منا عبيداً للأسى
وهو ما زال صغيراً ، وإلهاً .

نحن لم ننسَ ، ولكنّ طولَ الجرح يغري بالتناسي
عندما يخلعُ صيفٌ ثوبه بعد شتاء مكفهرِ الوجه قاسِ
وعلى عقبيهما يأتي خريفٌ مجدبٌ دون ندواه
وتعرّي كفهُ العالمَ من كل بهاءٍ وحلاوهْ
عندما ينقلبُ التذْكارُ عبثاً وعذاباً وقصورا
وبكاءً أخرسَ النبرةِ وَحْشياً ضريرا
عندما يلجئُنا الحزنُ إلى بطْنِ جدار
ليُسفّي فوقنا مثلَ تُرابِ الموتِ زَهْرَهْ
زهرةً ميتةً طال عليها الاحتضارْ

لا نرى إلا التناسي مهرباً من موْتِنا
موتنا القادمِ في ضوءِ النهارْ.

قل لنا ، يا أيها العائدُ ... من أيِّ طريقٍ جئتنا
أي كفٍّ مسحتْك
وعلى بحر الليالي حملتْك
نحونا
بعد أنْ شلناك حزناً هادئاً في جفننا
وحملناك أسىً في صوتنا
ومشينا بك في أعصابنا خطواً ثقيلا
وبكيناك — بلا دمعٍ — طويلا
ويئسنا منكَ يأساً كبريائياً نبيلا

قل لنا يا أيها العائد في أيّ سحابهْ
خزنتكَ النعمةُ الكبرى لنا
لتروّي مغْربَ العمر لشيخيك هنا
قل لنا يا أيها العائد هل أنتَ مقيمٌ بيننا
واتئد يا طفلنا الأوحد ...
فالدنيا عقيمٌ وعجوزْ
لم يعد غيرُك في الدنيا .. لنا

يفيد الشاعر في هذه القصيدة من قصّة الابن الشّاطر في الإنجيـــل ، اتخذ أجواءها من جزئياتها ، ونسج عبر ذلك الإطار أجواء الفرحة بعودة الابن الضّائع . وبيّن ان الطفل هنا لا يعني ذاته ، بل هو رمز الحبّ الأوّل الضائع ،

الذي بعث بعد ان ركد عشر سنوات . وتجري القصيدة وتتطوّر عـبر هذه المقابلة المتمادية ، يحدث ظاهراً عن الطفل وضمناً عن الحب العائد ، مسمّياً العواطف بأسمائها : خجلا – حيّياً ، حزيناً – وبكى لما بكينا في يديه – وهي تصف حال العاشقين إذ تصافيا بعد هجر ، واذ ارتمى أحدهما في ذراع الآخر ، واستسلما وتهدّجت انفاسهما واستضاء به قلباهما كالهلال في الظلمة . لقد كان ذلك الحب في مطلع عهده ، اذ تولى عنهما وظلا يحنّان اليه في الربيع الذي ينير مكامن النفس وشهوة الحب وغريزة الولادة ، ولم يعثرا عليه وأقاما يعانيان الأسى . ثم فزعا الى النسيان ، تعبر الفصول ويزول معها التذكار أو تخبو ناره ويحلُّ من دونه الحزن كزهرة ميتة . وينهي القصيدة ، مرحّباً بعودته متغنياً به ، متسائلاً عمّن بعثه وأعاده اليهم .

والقصيدة عذْبَةُ القرار ، حلُوةُ الإيقاع ، إلا أنها تنحى منحى وصفياً عاطلاً ، في معظمه ، عن الخلْق . ولو أننا رصدنا مضمون التجربة ، هنا لما عدا ، في أقصى حدوده ، ما هو مأثور وشائع ، في أمر الحب في اطاره الرّومنسي او التقليدي . فحياء الحب والارتماء فيه بين الذراعين ، والتهدُّج في البوح والنّجوى والنداء الدّاخلي واذكاء العاطفة في الرّبيع ، هذه كلها لا تكشف غوراً ولا تضيءُ نوراً على ظلمة الأشياء في النفس والوجود . وهذا الموقف الانفعالي ، الطّربي الذي اقتصر عليه الشاعر ، مَنَع عنه الرُّؤيـا البصيرة ، النّافذة ، والتأمل الذي يتّحد بالحقيقة أو يَستطلعها ، على الأقل ، فأنت تراه يكرِّر النّعوت ، ويحشدها ، ليتعوّض بها في إيهام القارىء واقناعه عن الصورة النّائية والمضمون الذي يَدّعك تدرك أو تعاني ما لم يكن لك به قبل ، من قبل – . ولنتول هذا المقطع :

وارتمى بين ذراعَيْنا وأغْفى مُطْمَئِناً وغَفَوْنا
وتكسَّرنا على عَيْنَيْه ظلاً
وتهدّجنا على مبْسمه المزموم أنفاساً نديّاتٍ وطلاً

واستدَرْنا حَوْلَه
شفقاً أسمرَ من حول هلال نائم في قلبنا .

نجد إن الإرتماء بين الذّراعين والإغفاء المطمئن والتهدُّج والاستضاءة بنور الحب ، هذه كلها أحوال تقريرية وصفيَّة يعفُّ عنها الشعر الخالق الكبير . ان هي الا سورة التتعتع والركود والوقوع تحت وطأة ما يفهم ويتداول ويبتذل عن واقع الحب . ولقد تكاثرت واو العطف وضمير الجمع المتكلم ، ممَّا أضفى على العبارة والمعنى ،جملةً ،صفة الجمع والتّكرار والعَجْز عن اقتناص اللّمعة النافذة القاطبة التي تغني عن مثل هذه المشاهد الشبيهة بمـا ابتذل في المسرح والسينما العربية . ولا تعدو سائر القصيدة هذا الجمع التكراريَّ بواو العطف التي لا يزال اللّجوء اليها في الشعر افصاحاً حاسماً عن العجـز في الخلق والرؤيا . إنها أداة توهم القارىء وتغشُّه وترشوه إذ تراكم في ذهنه الصور والمشاهد والمعاني فيتروَّع بها ويُسلب وعيه فيركن اليها على خواء .

وكما أن كاف التشبيه تنمُّ على ان الشاعر لم يوفق في الحلول بروح الحقيقة ، فمثّل عليها وقابل وافترض ، فان واو العطف تدل على أنه لم يَسْتطع أن يستحضرها ، فوصفها وتتكرّر وأقبل وأدبر وقام وقعد واجتمع واحتشد دون طائل . فها إنه يقول في المقطع الثاني يقول :

وشكونا جُرْحه خِلاَّننا
وتسلَّينا بكأس مرة من يأسنا .
وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الرَّبيع
عندما نشعر بالشوق الى طفل وديع
عندما تلقي بنا وحدتنا في وهمنا
عندما يعصر قلبينا ضنى مرٌّ وجوع للفرح
لاثب يسأل عن فرحتنا

فالواو تجمع الأسطر الثلاثة الاولى وقد استعاض عنها بما يماثلها في الأبيات التالية ، اي بلفظة عندما ، ثمّ ان الأفعال : « شكونا ، تسلّينا ، تناسينا . » هي أفعال تدل على عاطفة نثرية لشدّة وعيها ووضوحها ، وخاصة فعل تناسى الذي يوحي بالتعمّد والارادة . وليس الشعر هكذا تقريراً عاطفياً سهلاً ، مكروراً . ولنتمثل قوله بعدئذ:

نَعِمَتْ بين اللّيالي لَيْلَةٌ عاد الينا في دجاها ...
ذَلنا عشر سنين ، شيّبت منا الجباها

حيث أسفّ التّعبير الوصفي إلى العاميّة المبتذلة في اللفظ والمعنى ، بخلاف تمثيله للشتاء تمثيلاً شعرياً خالقاً في قوله :

نحن لم نَنسَ ، ولكنّ طويل الجرح يُغْري بالتناسي
عندما يَخْلَع صيف ثوبه ، بعد شتاء مكفهرّ الوجه قاس

فالصورة هنا ، فضلاً عن التعبير مُتعافيان ، سليمان ، لا تعترض فيهما واو العطف التي توهم بالوحدة والاكتمال ، فيما هي تنمّ عن التّصدّع والتّلفيق ، كما أنّ المعاني ترد في سياق من الرّؤى اللّطيفة ، الحفرة كثوب الصيف ووجه الشقاء . ويدنو الى ذلك وصفه للخريف :

وعلى عقبيهما يأتي خريف مُجْدب دون نداوَهْ
وتعرّي كفّه العالم من كل بهاءٍ وحلاوَهْ

وتمثيلَه للحزن :

عندما يُلْجِئُنا الحزن الى بطن جدار
ليُسَقّي فوقنا مثل تراب الموت زهْرَه
زهرة ميتة طال عليها الاحتضارْ
لا نرى الا التناسي مهرباً من موتنا
موتنا القادم في ضوء النّهارْ

ففي هذه الأبيات تنثال العبارة بقرارها العذب وقدرتها على ابتداع الرؤيا الجديدة من قلب الظاهرة الشائعة .

وعلى الجملة ، فان الشّاعر أغرق في الوجدانيّة ولم يوفّق في إضفاء صفة الموضوعية عليها من استعارة لمثل الابن الشّاطر . وبالرغم من شدّة احتشاده وتساؤله والحافه . فقد ظل الطابع الذاتي غالباً عليها .

الظــل والصليب

— ١ —

هذا زمانُ السأمْ
نفخُ الأراجيلِ سأمْ
دبيبُ فخذِ امرأةٍ ما بين إليتيْ رجلْ ...
سأمْ
لا عمقَ للألمُ
لأنه كالزيتِ فوقَ صفحةِ السأمْ
لا طعمَ للندمْ
لأنهمْ لا يحملونَ الوِزْرَ إلاّ لحظةً ...
ويهبطُ السأمْ
يغسلهمْ من رأسِهِمْ إلى القدَمْ
طهارةً بيضاءَ تنبتُ في مغاورِ الندَمْ
تدفِنُ فيها جُثثُ الأفكارِ والأحزانِ ، منْ
تُرابها ...
يقومُ هيكلُ الإنسانْ
إنسانُ هذا العصرِ والأوانْ
« أنا رَجعْتُ من بحارِ الفِكرِ دونَ فِكْر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قابلني الفِكرُ ، ولكني رَجعتُ دونَ فِكر
أنا رجعتُ من بِحارِ الموتِ دونَ موت
حين أتاني الموتُ ، لم يجِدْ لديّ ما يُميتُهُ ،
وعُدتُ دونَ موت
أنا الذي أحيا بلا أبعادْ
أنا الذي أحيا بلا آمادْ
أنا الذي أحيا بلا أمجادْ
أنا الذي أحيا بلا ظلٍ ... بلا صليبْ
الظلُّ لصٌّ يسرقُ السعادهْ
ومن يعِشْ بظلهِ يمشي إلى الصليبِ ، في نهاية الطريقْ
يصلبُهُ حُزنُهُ ، تُسملُ عيناهُ بلا بريقْ
يا شجرَ الصفصافِ : إنّ ألفَ غصنٍ من غصونِكَ الكثيفهْ
تنبتُ في الصحراءِ لو سكبتُ دمعتينْ
تصلبُني يا شجرَ الصفصافِ لو فكرتْ
تصلبني يا شجر الصفصافِ لو ذكرتْ
تصلبني يا شجر الصفصاف لو حملتُ ظِلي فوقَ
كتْفي ، وانطلقت
وانكسرْت
أو انتصرْت
إنسانُ هذا العصرِ سيدَ الحياه
لأنهُ يعيشُها سأم ...
يزني بها سأم ...
يموتُها سأم ...

قُلْتُم لي :
لا تدسُسْ أنفكَ فيما يعني جارَكْ
لكني أسألُكُمْ أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوعُ الأنف

— ٣ —

ملاحُنا ينتفُ شعرَ الذقنِ في جُنون
يدعو إله النقمةِ المجنونِ أنْ يلينَ قلبهُ ، ولا يلين
« ينشدُهُ أبناءه وأهلهُ الأدنيْنَ ، والوسادة التي
لوى عليها فخْذَ زوجِهِ ، أولدَها محمداً وأحمداً وسيداً
وخضرةَ البكرَ التي لم يفْتَرعْ حجابها إنْسٌ ولا شيطان »
« يدعو إله النعمة الأمين أن يرعاهُ حتى يؤدِّيَ الصلاةَ ،
حتى يؤتى الزكاةَ ، حتى ينحرَ القربانَ ، حتى يبتني
بحُرِّ مالِهِ كنيسةً ومسجداً وخانْ »
للفقراء التاعسينَ من صعاليكِ الزّمانْ
ملاحُنا يلوي أصابعاً خطاطيفَ على المجدافِ والسكان
ملاحُنا هوى إلى قاعِ السفينِ ، واستكانْ
وجاشَ بالبُكا بلا دمعٍ ... بلا لسانْ
ملاحُنا ماتَ قبيلَ الموتِ ، حينَ ودّعَ الأصحاب
... والأحبابَ والزمانَ والمكانْ
عادَتْ إلى قمقمها حياتُهُ ، وانكمشتْ أعضاؤه ، ومال

ومدّ جسمهُ على خط الزوالْ
يا شيْخنا الملاحَ ...
.. قلبكَ الجريءُ كانَ ثابتاً فما له استطير
أشارَ بالأصابع الملوّية الأعناقِ نحو المشرقِ البعيدْ ...
ثمّ قال :
– هذي جبالُ الملحِ والقصدير
فكُلّ مركبٍ تجيئُها تدور
تحطمُها الصخورْ
وانكبتا .. تدنو من المحظور ، لن يُفلتنا المحظورْ
– هذي إذن جبالُ الملح والقصديرْ
وافرحا .. نعيشُ في مشارفِ المحظورْ
نموتُ بعد أن نذوقَ لحظة الرعبِ المرير والتوقعِ المرير
وبعدَ آلافِ الليالي من زمانِنا الضريرْ
مضتْ ثقيلاتِ الخطى على عصا التدبر البصيرْ
ملاحُنا أسلمَ سؤرَ الروحِ قبلَ أن نُلامسَ الجبل
وطارَ قلبُهُ من الوَجلْ
كان سليمَ الجسمِ ، دونَ جرحٍ ، دون خدشٍ ، دون دمْ
حينَ هوَت حبالُنا بجسمِهِ الضئيل نحوَ القاعْ
ولم يعشْ لينتصرْ
ولم يعشْ لينهزمْ
ملاحُ هذا العصرِ سيدُ البحارْ
لأنه يعيشُ دون أن يُريقَ نقطةً من دمْ
لأنه يموتُ قبلَ أن يصارعَ التيارْ

— ٤ —

هذا زمنُ الحقِّ الضائع
لا يعرفُ فيه مقتولٌ من قاتِلُهُ ومتى قتله
ورؤوسُ الناس على جثث الحيوانات
ورؤوسُ الحيواناتِ على جثث الناسْ
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك !

* * *

يطلع الشاعر في هذة القصيدة بمطلع صريح ، يسمّي ما يعنيه باسمه ويعدّد مظاهر الحياة وينيطها به . « فنفخ الأراجيل سأم » اي أنّه وسيلة لدفع ملل البطالة ، اذ لا يطيق المرء وطأة الزّمن وبلادته فيلهو عنها بمثل هذه السّلوى اللاّمجدية . فالمرء يألف الأشياء فتموت في نفسه ، حتّى الشبق تعروه الملالة وتخدّره وتدع صاحبه وقد ملّ منه ، إذ هو متكرّر ، محدود ، زائل ، حائل. والشاعر حرٌّ في رؤيته للأشياء بهذه الرُّؤيا ، إلا ان تعبيره عنها جاء مباشراً في جملة رسميّة ، اخبارية انطوت على قليل أو كثير من الوّعي من الحكم على هذه الأحوال حكماً نفسيّاً . والشعر لا يُعبر بالاخبار والمقابلة ولا يُسمّي السأم باسمه ويستطلع تخومه ومظاهره ليَدْمغها به دمغةً دائمة . وهذا التعبير الاخباري التقديري صنو للتّشبيه في موازنة الأشياء والمعاني وضبط حدود .

ويستطرد الشّاعر مُسْتطلعاً مظاهر السّأم فيجد أنه « لا عمق للألم ، كأنّه كالزّيت فوق صفحة السّأم » . فالقوم الّذين يصفهم يعجزون حتى عن الألم العميق اذ يَتسفحه السأم ويُعفّي عليه . والتألّم بصدق فضيلة انسانية إذ ينمّ ذلك عن حياة الضمير والكرامة في الانسان ، عن شهامته ، عن احتفاله بمصير القيم والناس وما اليهم . وقد كان مُوسيه يقول « لا شيء يَجْعلُنا

كباراً كالألم » وهؤلاء القوم الذين يعجزون حتى عن الألم قد افتقدوا كرامتهم وكبرياءهم فهانوا وقبلوا بقدر الذلّ او بأي قدر زريّ تخني عليهم به الحياة . فألمهم « يطفو كالزّيت على صفحة السّأم » فلا يغور في أعماقهم ليفجرها ويطهرها ويثيرها ويحرّرها . اذ الألم لا يزال المعلّم الأكبر والأعمق والأصدق للانسان . وبذلك يتّخذ السّأم . هنا . معنى اللاّمبالاة والخمول وافتقاد الكرامة . او كما يقول المتنبي :

« من يهن يسهل الهوان عليه ما لجُرْحٍ بميّتٍ إيلامُ »

ولعلّ النّدم هو كالألم لا يَطْغى على نَفْس المرء الا اذا كانت ذات معاناة او موقف . فالمرء يتندّم على أمر لأنّه يباين ما يصبو اليه . فالتندّم يعني اتّخاذ الموقف والاختيار :

لا طعم للنّدم ... لأنهم لا يَحْملون الوِزْرَ
إلاّ ساعة . ويهبط السّأم

فمن يعاني الشعور بالإثم فذلك الذي يعرف الله والحقيقة عن طريق الخطيئة والألم.وشدّة الشعور بالاثم هو قياس لشدّة تشبّث قِيَم الخير في النّفس . ولهذا قيل ان ازهار الشر في شعر بودلير كانت تغتذي من جذور الخير في نفسه لأن عظم معاناته للسقوط تنمّ عن عظم إيمانه بالله والحقيقة .

الا ان الشاعر يمضي هنا . ساخراً إذ يقول :

ويَهْبِط السّأمْ
يَغْسِلُهُم من رأسهم الى القَدَمْ
طهارة بيضاء تنْبت القبور في مَغَاوِرِ النّدم
ندفن فيها جثث الأفكار والأحزان . من ترابها
يقوم هَيْكَل الإنسانْ

إنسان هذا العصر والأوانْ
« أنا رجعتُ من بحار الفكر دون فكرْ
قابلني الفكر ، ولكنّي رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون مَوْتْ
حين أتاني الموت لم يَجد لديّ ما يُميتُه
وعُدْتُ دونَ مَوْتْ

واذا كان من الشائع ان شدة معاناة الانسان للألم تطهّره ، فان هؤلاء يتطهّرون بالسأم ، فلا يُقلقهم قَلَق ولا تريبهم ريبة ويُبحرون في خمولهم وكسلهم ، فتركد نفوسهم وتغدو كمقبرة للطموح والثورة والفكر . وهذا المقطع مُترابط أشد الترابط فيما بين أشطره وأبياته ولكنه ليس ترابُط النموّ بقدر ما هو ترابط التعليل والتأويل اللّذين ينبو عنهما الذهول الشّعريّ . فالطهارة التي أشار اليها تولّدت من الغسيل ، ثم انه جعلها تُنْبت القبور ، نازعاً من السخر الى الجد ، وقد كان استنبات القبر من الطهارة افتعالاً ذهنياً واعياً يتضاعف في التأويل اللاّحق اذ دفن فيها جثث الأفكار واستولد من ترابها انساناً . لقد كان ذلك كله تعمّداً لما لا طائلَ تَحتْه وتمويهاً في التأويل للايهام بالابتكار والكشف . وتحرير المعنى كله هنا ان ذلك الخمول كان يُميت حسهم ويحوّل نفوسهم الى مقابر للأفكار . فالشاعر يتفكّز هنا ويعي ويتجادل ويحكم ساقطاً من عالم الشعر والرؤيا الى عالم الأفكار الميتة ، المتقنعة بألف قناع . والمقطع ، جميعاً ، يحفل بالتورية والابهام كخلاصة فكرية شديدة الايجاز ، تدع القارىء في حالة من الاستطلاع لجلاء غاية المعنى ومضمونه . فهو إذ يقول إنه عاد « من بحار الفكر دون فكر » يعمد إلى التقرير الذّهني المكثف الذي يخلص الى النتائج ويعفّ عن ذكر الأسباب ، فلا يكون الغموض غموض الرّؤيا ، بل غموض الإيجاز وافتقاد القرائن الظاهرة . فالشاعر اي الانسان العربيّ ، تثقف وعرف المعارف واطلع على

التجارب الكثيرة التي لا حدّ لها ، لكنّه لم يفد منها ولم يتبدّل ولم يتعدّل بها ، بل أقام على جهله وتقليده وحمقه وقد كانت لفظة « البحار » من الألفاظ الخطابية التي تنطوي على معنى الغلوّ بذاتها . دلت على الكثرة والسعة اللتين لا حدّ لهما ، كما هو مأثور في تقليد هذه اللفظة . ويستطرد في هذا السّياق إذ يقول : « قابلني الفكر ، ولكني رجعت دون فكر » حيث تعمّد الكتابة الذّهنيّة بوعي ما يعيه ، مسفاً بالتقرير المتضاعف بالحكم الأخلاقي أو الاجتماعي . وقد كانت لفظة «دون» المكرّرة أداة مباشرة للحكم الفكريّ الأخلاقي العاطل عن الرؤيا والابداع . بل ان الشّعر يأنف من تسمية الفكر باسمه ، فكيف بتكراره وتقييمه وتقديره ! وتسطع هذه النزعة التقديرية الحكميّة ، فيما أردف به من ذكر الموت : « أنا رجعت من بحار الموت دون موت ، حين أتاني الموت لم يجد ما يميته ، وعدت دون موت » أي ان العربي هو مائت حيٌّ ، يحيا بتقاليد الموتى ويرتهن لها ، يحيا بأفكارهم ، وقد ماتت بموتهم .

ولقد عبّر جبران عن مثل ذلك بحفر القبور ودفن الموتى ، وليس للشاعر في ذلك إلا جدّة التأويل الفاقدة القيمة الفنية لشدّة ما انطوت عليه من تعمّد وادراك وتقييم . وهو يتعمد في ذلك الاسلوب البديعيّ وإن لم يتّخذ ظاهره إذ حاول أن يستثير القارىء بالدّهشة وأن يَخْلُبَه بالغرابة في ظاهر المعاني وتناقضها واللّغز الذي يطمسها . فكيف يموت المرء ، دون موت ، أو كيف يعود من الموت دون أن يموت ؟ فالتعبير مثير لغرابة العبارة ، ويزيل عنها مسحة البلاغة الشعرية ، فضلاً عن سمات البلاغة المأثورة .

نقول في مثل ذلك إنّ المعاناة أجهَضَتْ بغثائها الفكريّ ، المتقنّع بقناع العمق من افتعال التأويل . إلا أن الانفعال يجد بعض السّبيل ويستهدي إلى بعض العمق في قوله :

أنا الذي أحيا بلا أبعادْ

أنا الذي أحيا بلا آمادْ

أنا الذي أحْيا بلا أمْجادْ

أنا الذي أحيا بلا ظلٍّ ... بلا صليب

. ومع أن هذه الأبيات تتداعى وبعض الأبيات في قصيدة الرّجال الجوف لتي اس إليوت ، فانها تنمُّ عن صيحة الشعور بالذلّ والعـــار والتفاهة ، يدوّي وقعها من تكراره للألفاظ والجمل والايقاع التفصيلي أو التكراري في اللفظة الأخيرة ، وهو إذ يصرِّح بها كأنما يهتف في النّاس بالعار الذي لم يعد يطيق معاناته الفاجعة . إنها ثورة النفس على ذاتها . على رضاها بالتفاهـــة والسأم ، دون تبدُّل ودون مشاركة في بطولة الحياة . وقد دلت لفظـــة « أبعاد » على انتفاء العمـــق في فهم الحياة ولفظة « آماد » على انعدام التغيُّر والقيام على مزاولة العيش التقليدي ، الرّتيب ، ولفظة « أمجاد » على القعود عن استشراف قمم الحياة والتمرُّس بالبطولة . والتجربة هي تجربة حضارية وجودية يتحرّى فيها الشاعر عن معنى الحياة وغايتها وسعادتها وجدواها ، وقد تحقق له أنه مرتهن للعبودية من ذاتها ، تعبر أيام حياته ، متماثلـــة ، متناسخة ، خاملة ، فاقدة السعادة والنشوة . وقد كان الغلوّ في التعبير السلبيّ عن العار والخمول واللاّجدوى وسيلة غير مباشرة للتعبير الايجابي ، فكأنه يحضّ ويدعو الى الثورة على الذّات ، على التقاليد ويدعو للتجدّد وممارسة الحقيقة والحرية والبطولة. حتى يكون في تفكيرنا فكر جديد وفي موتنا موتاً، موت انسان جديد . وليس موت الانسان القديم المتكرِّر فينا والذي مات من زمانٍ سحيق .

وفضلاً عن ذلك فإن الشاعر ألّف هنا بين التجربة الذاتية في استكشاف غاية الوجود والتجربة الانسانية العامة ، إذ خُيِّل إليه ان المرء الذي لا يبلو الحياة ويغرق فيها ويستطلع ضميرها ويدرك حقائقها ويعانق الحرية والبطولة

فيها . انما هو انسان ذليل، فاقد السعادة، ينفخ أراكيل السأم ويضاجع الحياة مضاجعة الضجر ، دون شبق وحدّة، عاجزاً حتى عن معاناة الألم وحسرة الندم ، إنه الميت الذي يدبّ بين الناس ، او كما قال الشاعر القديم :

ليس من مات فاستراح بميْتٍ إنما الميت ميِّتُ الأحياء

وترى الشاعر يُفسِّر ذلك كُلَّه ، دون أن يفسِّره بقوله :

أنا الذي أحيا بلا ظلٍّ ... بلا صَليبْ
الظلُّ لصٌّ يَسرُقُ السَّعادَةْ
ومن يَعِشْ بظلِّه يمشي الى الصّليب
في نهاية الطَّريقْ
يَصْلُبُه حزنه ، تَسْمَلُ عيناه بلا بريقْ

وفي الظلّ ، هنا ، كناية عن الأثر الذي يخلِّفه الانسان على أديم الحياة ، والصليب على طموحه الذي يُصْلَبُ فيه على جُلجُلة الآلام ، ومن يَعْمد الى ابقاء آثاره في الوجود لا بدّ له من معانقة الألم ، فهو الذي يمزِّق له حجب الحقيقة والحرية والسعادة ، والبطولة تعانق في نهاية مطاف الانسان مع الآلام كلّها وحتى الموت . فهو يرفض حياة الغُفل ويتفرّد في مصيره ، تُطفئُ الأحزان عينيه وتأكل عمره ، يتولى عنه القوم ويخذلونه ويفرّون عنه . ولسنا نسيغ في ذلك قوله : « من يَعِش بظله يمشي إلى الصليب ، لأسباب فنِّية أهمها :

١ ـ أنه توسّل من الشرطية ، على غرار حكماء الشعر القديم ، وهي أداة تنبو في الشعر نبوّاً شديداً لانطوائها على التقرير الذهني من ملازمته الشرط لها واقتضائها مقدمات ونتائج .

٢ ــ أنه تعمد الاسلوب الحكمي ، وان كان قد كساه بالصورة والكناية. والحكمة ليست من خصائص الشعر لقيامها على التقدير الاخلاقي والحياتي ، من جهة ، ولاعتمادها على الخلاصة الذهنية الواعية ، من جهة ثانية .

٣ ــ أنه توسّل التعبير الذي لا يستقيم واقعياً وينبو وينشز مجازياً ، إذ ليس في قوله : «من يعش بظله» من عمق الرؤيا ما يُقنع وجدان القارىء . كما أنه لا يستقيم في مقولات التعبير الشائع .

٤ ــ وفضلاً عن ذلك كلّه ، فان النزعة التفسيرية تطغى عليه إذ جعل الصليب نتيجة لمعايشة الظلّ في نهاية طريقه . وقد أضمر التعاليل والبيّنات واستبطنها ، الا ان القارىء لا يَنْفذ الى غايته منها إلا بعد أن يستطلعها فيتعطل الانفعال والذهول . ففي هذه الأبيات الأخيرة يطغى التعليل والتأويل بالمعرفة الواعية التي توهم وتغرّر بكثافتها .

وتراه ، من ثمة ، عامداً الى الرّمز الجديد المستمدّ من الدلالات اللطيفة التي تظهر وتضمر في الأشياء . فهو يتخذ شجر الصفصاف بأوراقه الوارفة العقيم وما تظلّه به من أفياء كرمز للخمول والعقم واللاّجدوى . وبعد ان كان يسمّي المعاني بأسمائها بات يستطلع لها رموزها الحسية ، العميقة ، الخفرة :

يا شجر الصّفصاف : إن ألف غصن من غصونك الكثيفه
تَنْبت في الصحراء لو سكبْتُ دمعتَيْن
تصلبني يا شجر الصّفصاف لو فكرْتْ
تَصْلُبُني يا شجر الصّفصاف لو ذَكَرْتْ
تصلبني يا شجر الصّفصاف لو حملْتُ ظلّي
فوق كتفي وانطلَقْتْ
وانكسرْتْ او انتصرْتْ

فالشاعر يخاطب شجر الصّفصاف مخاطبة الحيّ السّوي ، نامياً إليه قدرة على الانفعال والاضطهاد . فما هو هذا الشجر في وجوده الشعري هذا ؟ إنه دون شك شجر الخمول والدّعة والتنعُّم بمناعم الحياة في الراحة واللامبالاة . بل ان هذا الشجر ذاته يرمز الى العقم ، يكثر اخضراره وتكثف أوراقه دون أن يُثمر أو يُزهر . إنه يخلب البصر أو يفيءُ فيئُه المريح ، المستكنّ ، ينمو بخلايا الحياة ونسغ الأرض، لا يغرس ولا يُحرْث ، فهو ، اذن ، رمز للعقم بذاته وبمن يفيئون إليه . إنهم القابعون في ذواتهم ، لا يتطوّرون ولا يتغيّرون لا يسعون ولا يتحرّكون ، الزمن متحجّر في نفوسهم والطموح والكفاح ، فهم يحيون ولا يحيون . ويعمد الشاعر الى الافتراض ، مستطرداً من قلب هذا المعنى ، فيزعم أن آلافاً من أغصانه المكثّفة تنبت في الصحراء بدمعتين من دموعه . وفي هذا القول نستشفُّ سمات الغلوّ التقليدي الموفي الى أقصى غايته بالإفادة من المدلول الشائع المبذول ، كما في لفظة «صحراء» ، وقد تَوسّلها لتأدية الغلوّ الفائق ، بل الخارق . فهي أرض لا نَبْتَ فيها ، وقد جعل آلاف الأغصان تنمو فيها بدمعتين اثنتين . فنمــوّ آلاف الأغصان بدمعتين قليلتين يمثّل وجه الغلوّ التقليدي المتولّد مــن المعارضة بين طرفي النّقيض . وتحرير ذلك كله ان العربيّ يكاد لا يبذل قليلاً من الجهد ويعاني قليلاً من الألم حتى ينتكص ويُقعي ويتولّى ويفيءُ ، من جديد ، الى شجرة الخمول والظلّ والعقم . فهو غير قادر على مزاولة الكفاح ، بل إن في الأمر ما هو أدهى ، إذ لا يعثر العربيُّ على حميّته ونخوته إلا إذا تفكّر مفكّر او اعتبر معتبر ، إذ ينهد للثورة والغضب والعقاب ، فيضطهده ، ويصلبه ويجهز عليه . فهو يحيا دون فكر او يتفكّر بأفكار أسلافه ويتذكّر بذكرهم ويجد في ذلك خيره العميم وراحته ، فيما يجد فيه الشاعر الكسل والجهل والعبوديّة.

فالعربيُّ متخلّف بنفسه وبموقفه من الناس والأحداث والقيم وبقناعتــه بجهله وتوهمه المعرفة التي لا معرفة دونها .

ويردف الشاعر ، من ثمة ، بالقول :

إنسان هذا العصر سيِّد الحياه
لأنه يعيشها سأم
يزني بها سأم
يموتها سأم

والانسان العربي لا يدع الحياة تستعبده ، إذ لا تلفيـه مدبراً ، مهرولاً بكرِّس عمره جميعاً للعمل ، لا يدع فراغاً إلا ويشغله بشغل يدرُّ له المال أو التفوُّق أو ما إليه . فهو لا يعمل أو ينفق أقل جهد ووقت لعمله ، فيتحرَّر من رق العمل ونيره ، إلا أنها حرِّية الخمول ، يبذلها في السأم والتضجُّر ، نافخاً في نارجيلته العبث ، زانياً باللّذة وبالسأم ويقبل عليه الموت وينتزعه من دوامة الملل التي يقعي فيها . فالشاعر ينعى على الشرقيِّ ايثاره القعود، تجده وقد دلف منذ الصباح الباكر الى المقاهي ، يلعب النرد ويزجي الزمن بتثاقل وبطء، بدلاً من ان يسعى به سعيه ويحوِّله الى حضارة يزهو بها عـلى سائر الشعوب ، ويؤدِّي لحياته معنى أو غاية . وهو اذ يحاول أن يخرج من قُمقم السّأم لا يجد إلا الزّنى يلوِّن به حياته ، مسفّاً ، مزرياً بذاته كل ازراء . وما زال الشاعر يعتمد في ذلك كله الفكرة المكثَّفة ، المخضَّبة ببعض الإنفعال ، فهو يتفكّر ويتأمل ويتخلّص إلى نتائج يفهمها فهماً ، بدلاً من أن يشاهدها مشاهدةً في تخوم الحلم والرُّؤيا . وربما توسّل الكناية ، كما في قوله :

قلتم لي لا تدسس أنفك فيما يعني جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوع الأنف .

فالناس يدعونه الى التزام حدوده وأن يُحافظ على سلامته فلا يُعنى بغير منفعته الخاصة به من دون القضايا العامّة . الا ان ذلك لا يُغنيه إذ يظل يشعر

أنه مشوّه ، فاقد الشخصيّة والهويّة ، لا شكل له يستقيم في مرآة الحقيقة . بل ان الشاعر لينعى على الناس اكتفاءهم بهمومهم الخاصة ، دون أن يشغلوا بالمصير وغاية الحياة النهائيّة . ولقد اتخذت الكناية هنا ، شكل الحوار المشبع بروح الفولكلور في البيت الأول ، إلا انه ضرب من الفولكلور المستمدّ من الأمثال والحكمة ، بدلاً من التقاليد المشبعة بروح القدم .

* * *

وفي مقطع لاحق يتخذ الملاّح رمزاً للانسان العـربيّ ، والملاّح منذ أن التبس بشخصيّة السّندباد لا يزال يُفصح عن تجربة الضّياع والتّيه وراء غاية معلومة ، مجهولة يتحرّى عنها في الأشياء وفيما وراءها . هو رمز الكفاح الوجوديّ والطموح وراء غاية يسمو بها عن الواقع الذي يأنف منه ويرذله . والشاعر يتخذه في مثل هذا الرمز ، إلا أنه يعزو اليه أخلاقاً ومواقف مستمدّة من واقع الانسان العربي القعيد :

ملاّحنا ينْتِفُ شعر الذّقن في جُنُونْ
يدعو إليه إله النّقمة المجنون أن يلين قلبه ولا يلين
ينشده أبناءه وأهله الأدنين والوسادة التي
اوى عليها فخذ زوجه . أولدها محمّداً وأحمدا وسيّدا

فهذا الملاّح الذي كان يقدّر له أن يطوّف في بحار العالم ، غائصاً وراء درّة الحقيقة والسعادة قعد عن الكفاح والبطولة ، وجبن عن مواجهة الأمواج العاتية والتيارات المهلكة واسترخى في نعيم الحياة الأليفة الداجنة ، حيـاة العائلة ، يكل أمره إلى الله ، يدعوه ويسترحمه ويستطلع قدره من لدنه ولا يصنعه بصنع منه ولا يفعله بفعله . لقد أسند ظهره على تخوم الغيب الديني . يرجـوه أن يصنع له ما كان ينبغي أن يؤدّيه بنفسه . والغيب هـو وسيلة للهروب والاحتماء بالقدر الغامض وتولٍّ عن المواجهة والمسؤولية . فبما تُرى

خلَب ذلك الملاح القديم المغامر ؟ لقد خلب بالعائلة بالأبناء والأهل الأدنين ، وحياة الدّعة في مواقعة المرأة وايلادها نسلاً خاملاً ، عديداً : « والوسادة التي لوى عليها فخذ زوجه ، أولدها محمّداً وأحمداً وسيّداً » . وهذه الوسادة هي وسادة اللذة الدّاجنة ، لذّة من تخلّى عن الأمان والرّاحة وامتنع عن المغامرة في خضم الحياة والمجهول. وكأنّ الشاعر يوعز من خلال ذلك الى ان الانسان الجديد ، يتخلّى حتى عن عائلته وبنيه وعن حياة اللذة الروتينيّة ، المملولة ، السّاقطة ، يزيلهم من نفسه ويقطع صلته بهم ويمضي في سبيله النّكد ، المغامر ، يجد في السلامة عاراً وفي الراحة مذلّة . الانسان الكبير لا يدع اي عائق يعيقه عن ادراك غايته ، لا امرأة ولا ولد . واي معنى في ذلك كلّه ما دام الانسان فاقد الكرامة والطموح والغاية . والشاعر يلتفت هنا التفاتات خفرة الى معالم التقليد والعرف الفاقد المضمون الانساني إذ جعل الملاّح يكثر من النّسل ويدعو كلاًّ من أبنائه باسم النبي ، كأنما يكل أمرهم ويؤدي له بهم الاكرام فيما يخلو ذلك من العاطفة الدينيّة الصائبة وقد استحال الدين به الى تعويذة من تعاويذ الاشكال والتبعيّة . لقد أولد اولاده في حدود العرف ، وسمّاهم بما جرت عليه العادة . فاقداً الرّؤيا الخاصة والموقف المبتكر ، متخذاً الدّين شفيعاً لقعوده وجموده . وفي رأي الشاعر ان الملاّح لا يقرُّ له قرار ولا تطيب له اقامة على شاطىء الحياة وعلى رمال الكسل حيث يستلقي التافهون وفي بيوت الدّعة حيث يستكنُّ عبيد الأعراف والتقاليد .

وهكذا ، فان الشاعر يُعلّل ما أصاب العربي من خمول بزوال مشاعر البطولة وتعفّي حب المغامرة من نفسه واتخاذه الدين كأفيون يرفع به مسئولية قدره عن نفسه وينيطها بقوى الغيب ، يسترحمها بالفلاة ويتقرّب اليها بتغطية ابنائه بأسمائها كحرز يحترز به . وفي تلك الرّؤيا يبين له وجه آخر لهذه الآفة ، إنه وجه العربيّ الذي قصر غاية الحياة على النسل والانجاب ، وقد عبّر الشاعر من

ذلك بكناية حسيّة واقعية ساخرة تنمّ عن تفاهة الاحلام وصغر هموم النفس. لقد قصر حياته على حركة غريزيّة ، ساقطة لا يَحْفل بها أبناء الحياة الذين تكشّفت لهم غايتها المثاليّة الكبرى ، في مراودة المجهـــول وصنع البطولة والحضارة ، فيما هو أنأى من الشبق الذليل الذي يشترك به الانسان والحيوان.

ولنتمثّل وجه الفخر والمباهاة الحمقاء في قوله :

وخضرة البكر التي لم يفترع حجابها إنس ولا شيْطان

إنه العربيّ المتباهي بجهله العريق إذ يفخر بأنه واقع امرأة بكراً ، لم تمسسها يدا أنسيّ أو جنيّ ، بل ان أياً منهما لم يشاهد وجهها ، إذ أنها محجّبة بحجاب الحشمة والفضيلة والعفاف . والشاعر يسخر من ذلك بل انه يحنق له إذ يجد العربيَّ متباهياً بما لا مباهاة فيه ، واجداً في حبس المرأة والتطيين عليهـــا وطمسها دليلاً على ايثاره للشرف ، فيما هو يقعي جباناً عن مراودة المغامرة والطموح والتقدّم . لا شك ان كثيرين نعوا على العربي ما ينعاه عليه الشاعر ، إلا ان هذا الأخير يؤديه في سياق عام يفضح به غباءه واحتراصه على قيم لا قيمة لها ، إن هي إلا أخذ بالمظهر عن الجوهر ، إذ العفـــة حركة حريّة واختيار وصمود في النفس والضمير ولا شأن للحجاب بذلك كله . فقـــد تسفر المرأة فيتلألأ عفافها على وجهها وقد تتحجّب ، فتستر فسقها ورذيلتها. والعربي لا يزال يحرص على البكارة ويجد في عذريّة المرأة فخراً له ولهـــا ولذويها . وقد لا يدعو الشاعر الى التخلّي عنها ، لكنه يأنف من تتخذ لوحدها دليلاً على الطهارة وصيانة العرض .

إن أمر البتوليّة والبكارة لأعمق وأشد تعقيداً مما اقتصرت عليه نفسية الملاّح إذ اغتبط بمواقعة امرأة بكر ، محجّبة . وكأن الشاعر يهيب بالعربي أن يأخذ القيم بمأخذها الدّاخلي ، في مخدع النفس ، فيدرك ، كما يقول شاعر « نهر الرّماد» أن العربي قد لا يعرف طهارة إلا إذا كانت نفس صاحبه تقية، روحيّة طاهرة . والزّنى هو في النفس وليس في الجسد او كما يقول نسيب عريضة :

الجوهر الصّافي يبقى بلا مَسّ
كم مومس تمضي عذراء للرَّمس .

وفي ذلك كله يعبر الشاعر عن نفسه ، على التجربة الشعرية الحقّة التي تُعبر عن صراع الانسان مع الشرّ والظلمة والحق والباطل والتقاليد والزّيف والنفاق متحرّياً عن نعيم الحقيقة في النفس ، في المعنى ، في الأعماق النّائية التي تتلفّع بها . والشعر لم يعد هنا وسيلة للغلوّ الأرعن ، للصنعة الزائفة ، للتفشير والتهويل بل غدا صنواً للتأمل وفحص الضمير والكشف ، إنه شعر المعرفة الجدّيـــة المسؤولة ، ينفذ من المظهر الى الجوهر ، ومن الجزء الى الكل ومن العارض الى الدائم ومن الباطل الى الحقيقة . وكنا قد قدّمنا مراراً أن الشعر هو رفيق الانسان المكافح ، الساعي وراء نفسه ، المتعثر بأشلائه ، المتخضّب بدمائه ، القانط ، المترّوع أمام تخوم الغيب وهو ليس لعباً على حبال المعاني والألفاظ ومباراة في الغلو لتجاوز الأرقام القياسية للمعاني . ولقد يبدو عبد الصبور ، هنا ، كالمسيح ، الذي يحمل خطايا العالم ، الذي يزر نفسه كل وزر وَزَرَ به الآخرون ، يسعى الى ان يبدع الانسان العربي الجديد من أسمال العربي الخَلِقِ ، المتحجّر ، القعيد والخامل . ولئن لم يكن الشعر أداة للتصحيح والوعظ ، فان الشاعر ينتهي اليهما دون تعمّد من سعيه وتحرّيه عن الحقيقة ومعنى الحرية وحدود السعادة وطبائعها . الشاعر هو ضمير الأمة ، تضجُّ وتدوي فيه أصواتها وأصداؤها وتتفتّق منازعها وأمانيها ، وهو اذ ينعى على بني قومه ذلك النعي ، إنما يحاول أن يخرج الانسان العربي من الكوخ الذي رقد فيه قروناً الى قصر الحياة ، الى معانقة النّور والتجدّد .

وقد يحنق الشاعر إذ يجد ان العربي اتخذ من الدين ذريعة للاستكانة بدلاً من التحفّز والثورة والمجاهدة ، أن يحوّله الى ضرب من الطقوس الوثنيّة التي تسترحم الغيب ولا تستشرفه أو تطل عليه وتحلّ فيـــه . إنه دين الطقوس والمساجد والكنائس والزّكاة والقربان ، وليس دين التمرّد بالرّوح واقامة ملك

العدالة والحرية والحقيقة. لقد كانت النصرانيّة وكان الاسلام ثورة داخليّة عارمة على الانسان المتخبّط بالظلم والشر والقسوة ، ونوعاً من التحرُّر بتحرير النفس وجلاء الضمير . اما عربي هذا العصر ، فقد جعل يمضغ القشور ويلوك الغثاء والأقذاء :

يدعو إله النّعمة الأمين أن يرعاه حتى يقضيَ الصلاة

حتى يُؤتي الزّكاة ، حتى ينحر القربان حتى يبتني
بحُرِّ ماله كنيسة ومسجداً وخانْ
للفقراء التّاعسين من صعاليك الزّمانْ .

فهو بدلاً من أن يصنع العدالة الاجتماعية يؤثر الزّكاة والحسنة ، وبدلاً من أن يقيم المعاهد والمجالس ينشيء المساجد والكنائس ، والله يؤثر ان تنفق أمواله في ابتناء بيعة لذوي الحاجة ، بدلاً من ان يمجّد تمجيداً وثنيّاً بما يشيّد على اسمه من هياكل ومعابد ترصع كل ترصيع ، وتطلى بالذهب والنقوش كأنها ليست للخلوة والعبادة ، بل قصر من قصور الاقطاعيين الذين يأكلون خيرات الأرض ويحتسون النشوة والسكر والعنجهيّة في دم الفقراء والمساكين . الدّين ليس مسجداً ولا كنيسة ، وليس صلاةً مرسومة ، معلومة تتمتم في الشفاه والقلوب بعيدة عن الله وعن الحقيقة ، أو كما جاء في التّوراة « ويل لهذا الجيل الفاسق يكرّمني بشفتيه وقلبه بعيد عني » . والدين يأنف من وجود الفقراء والصعاليك إذ لا يفتقر فقير إلا بغنى الغني ولا يتصعلك الصُّعلوك إلاّ بقوة الأقوياء ، الفقر والضعف هما من صنع الانسان بأخيه الانسان ، تلك هي روح التقوى وليست في صلاة الفريسيين المرائين وفيمن يمجّدونَ الله بما يمجدون به أنفسهم . لقد جاء الدين حافزاً للتقدم والتجدُّد ، إذ به يغدو مدعاة للتخلُّف والتجمُّد .

وهكذا فقد الملاّح ،وهو صنو للفارس العربي،قدرته على الكفاح وتمرُّده واستكان وأقعى في قاع سفينة الحياة والمصير :

ملاّحنا يلوي أصابعاً خطاطيف على المجداف والسكّانْ
ملاّحنا هوى الى قاع السّفين واستكانْ
وجاش بالبكا بلا دمع ... بلا لسانْ
ملاّحنا مات قبيل الموت ... حين ودّع الأصحابْ
والأحباب والزّمان والمكانْ
عادَتْ الى قمقمها حياته وانكمشت أعضاؤه ومالْ
ومدّ جسمه على خط الزّوالْ ...

هذه الأبيات رائعة الدلالة على خمول العربي وقعوده وخروجه عن محور الحياة والمكان والزمان : فالملاح الذي هوى الى قاع السّفينة هو العربي الذي سقط الى قعر الحضيض وقاع الذل . بعد ان كان يقف على سفينة الحياة والقدر . يسوقها بالعزم والصمود يخط لها مصيرها ولا يدعها نهبى للرّياح . فالقيام في قاع السفينة أسلم وأكثر دعة من القيام على دفتها . يصارع رياح القدر . لقد فقد نخوته وعزمه وطموحه واستسلم لراحة الذل في القعر والقاع . وهو لا يزال ينتحب . ناعياً سوء حاله ومصيره . نامياً بؤسه وذله الى قوة خارجة عنه، متغافلاً ان ذلّه هو من صنع يديه : أنه قبع فيه منذ ان استكان وانصرف الى التلهّي بتفاهات الحياة اليوميّة الفاقدة العنفوان، يقضي عمره في الايلاد والاحتراز بالفلاة . جاعلاً الدين والحياة كنير للرقّ والجهل والجمود. والعربي خارج عن الزّمن . لا يعبر به لأنه قائم على حاله لا يعروه تغيُّر : ولا يتجدّد مع الساعات والأيام والسنين . لقد كان مارداً يطوّع الغيب والقدر والحياة . يملأ ساح البطولة بهامتــه الأسطوريّة . إذ به يتضاءل ويدخل في قمقمه حيث يتجمّد ويتعفى أثر الزّمن عليه . فالقمقم هو . إذن . قمقم الهزال وقلّة القدر وضعف الهموم. إنه قُمقُم الجمود لا الخُلود .

ويخاطب الشاعر الملاّح بقوله :

يا شيخنا الملاّح
قلبك الجريء كان ثابتاً فما له استُطير
أشار بالأصابع الملويّة الأعناق نحو المشرق البعيد
ثم قال : هذي جبال الملح والقصديرْ
فكل مَركب تجيئها تدورْ
تحطمها الصّخورْ
وانكبتا ... ندنو من المحظور ... لن يُفلتنا المحظور

فهو ، إذن ، قعيد الرُّعب ، ينظر الى جبال الصِّعاب والعقبات الجاثمة أمامه ، تثيره فيها المعادن الثّمينة ، ويقعد به عنها الخوف والهمُّ ، يهم بها مركبه ، لكنّها لا تحط عندها إذ يخشى أن تحطِّمها الصخور . فهي جبال الخطر وصخوره ، يتولاّه الجزع منها منذ ان افتقد النّخوة وزهو المخاطرة وايثارها . ولقد توسّل الشاعر ، هنا ، الكناية المكثّفة الموحية في التوق الى المعادن المعلومة المجهولة ، والى الكنوز المطمورة ، وفي الفَرَق من المغامرة والوجل من اقتحام الصِّعاب . ولعلّ صورة يولّيس والسّندباد تشير في هذا المقطع إلى أنه السِّندباد المخذول ، الذي شُلّت عزيمته وافعمت نفسه بحس الهول والرّعب ، فلم يعد يجرؤ على مغالبة الموج واستشراف المجهول أو أنه حسُّ الهرم ، المتراخي السّاعدين ، القابع في همومه ، المتندِّم على الزّمن المعوّل ، النائح ، بعد ان سقط عنه عنفوان الشباب وزهوه . وربما ألمح الشاعر الى الصخور السّلامية التي زعم القدماء أنها تبتلع كل من يعبر فيها أو يُدانيها كرمز للمخاطرة المهلكة : « ندنو من المحظور لن يُفلتنا المحظور » . وتراه بعد حين فرحاً لدنوِّه من المحظور دون مواقعته :

وافرحا ... نعيش في مشارف المحظور
نموتُ بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقّع المريرْ

وبعد آلاف الليالي من زمانها الضّرير
مضتْ ثقيلات الخُطى على عصا التّدبُّر البصير
ملاّحنا أسلم سُؤر الرُّوح قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبُه من الوجَل
كان سليم الجسم ، دون جرح ، دون خدش ، دون دَم
حين هوت جبالنا بجسمه الضئيل نحو القاع
ولم يعشْ ليَنْتَصِرْ
ولم يَعِش لينهزمْ
ملاّح هذا العصر سيد البحارْ
كأنه يعيش دون أن يريق نقطة
لأنه يموت قبل أن يصارع التّيارْ

لقد استحال الملاّح العاصي المغامر الى حكيم ، يحـذق أساليب التدبُّر والنّجاة والسّلامة ، يعاني الرُّعب بفكره ، فتُشَلّ إرادته ، يحيا في وجل التوقع ، يطير لبُّه من الهلع ويموت هزيلاً حتف أنفه،لم يُصَبْ بخدش من خدوش الكفاح والبطولة . هذا هو عربيّ اليوم ، ملاّح قديم هرم ، متداع ، بل شلو ساقط مرذول ، يسمه العار ، وتصكّه الرّعدة صكّاً وتنهار جثته عن جبل الطموح كالخرقة . والانتصار يفد من الدّاخل ، إنه عامل تجدُّد وبعث وخلق جديد للذّات واستشراف دائم للحقيقة . أما العربي فلا يعاني الا حالة واحدة من الوجود ، هي معاناة السّأم والضّجر ، يقتل بهما الحياة أو تقتله الحياة ، فيبدو وكأنه حيٌّ ميت .

* * *

والقصيدة بمجملها مرتبطة بوحدة عضويّة شديدة ، تنمو نموّاً الى نهايتها ، عابرة في وجوه متعددة ، متباينة من التّجارب ، متّصلة من خلالها بوحدة

حيّة أحدق فيها بالمصير العربي . عامة ، نافذاً في جوهر الحقائق والمعـاني والمظاهر .

وقد عبرت القصيدة كذلك . بقليل أو كثير من الرّموز ، فيما ظلّت الصفة الفكريّة التأمّلية تطغى عليها بنوع من الفكر المكثّف ، المدوّي .

« ضباب وبروق »

لخليــل حــاوي

إن بلية الشعر المعاصر بذاته هي أيسر من بليته بالآخرين من أمناء وأوصياء عليه ، وأدعياء يطلق أحدهم عبارات استظهرها عن ظهر قلبه وهي لا تعدو القدح والمدح بلا مبرر ، وبعض الاحكام العامة والمطلقة يجهض بها عقــدة غروره . ولا قبل للنقد ، من بعد ، بتعظيم حقير ولا بتحقير عظيم لأن الآثار تحمل قيمتها بذاتها . وهل كتب على الشاعر ان يكون كزعماء الأحياء ، من يؤلفون الانصار والمحاسيب والدعاة ، أم كتب عليه ان يكون ألعوبة يمالىء هذا وذاك وذلك، ويتنقل في الولاء بين النزعات والاحزاب ، فلا يثبت على لون ولا يقيم على عقيدة . وفيما نحسب ان الشاعر ينجح في الناس بشعره، نجد ان أدعياء الشعر ينجحون في الناس بمكرهم وغدرهم . هؤلاء هم قوّادو الكلمة ، مرتزقة يلجون بجوازات مزورة وينسلون كالداء ويبعثون عند كل أمر تفوح منه رائحة المغانم . ومن يحمل صليب الابداع يبقى معزولاً تحدق به الغربة من كل جانب ، يشاهد غلبة الباطل بصمت وحزن ، ولا منجى له، يفزع اليه لأن عالم السياسة هو اعظم تأكلاً ونفاقاً وتهتكاً . الزعمــاء عبيد للأجنبي وأسياد على أبناء بلادهم ، يزجون الزمن بالترهــات والأباطيل ، وأمتهم تقعي مخذولة في ذيل الحضارة ، تأكل فتات موائد الشعوب وتتمسح على أعتابها . ذاك سجن طرح فيه الشاعر الكبير ، لا يلهيه عنه لهو ولا يغويه مال او أية حال من الاحوال . الناس يغدون في طلب رزقهــم يفرحون

بالكسب والعافية والعائلة ، والسلامة هي غايتهم القصوى . اما الشاعر فيحدق بهم بحدقة أخرى ، يتساءل عن جدوى سعيهم الأليف وارتزاقهم وتناسلهم بحكم العادة ، ويدرك ان الانسان وجد لغاية اعظم ، انه ينتمي الى أمـة وحضارة وتاريخ ، وان الزمن أعطي للانسان ليفعمه بالفتوح ، وهي الوحيدة التي تمنحه العزاء وتقنعه بأن الحيـاة جديرة بأن تعاش وان يكافح الانسان دونها . وبينما يقتصر أمر الناس على السلامة ، لا يقر للشاعر قرار حتى يشعر انه مصان الكرامة ، ، وكرامته هي في ذاته بقدر ما هي في أمته ، لأن الشعر هو ضمير الأمة والعصر . او يكون الشعر عرضاً للمظاهر والاحداث واذعاناً لها ، يعيدها الى ذاتها ، بدلاً من ان يعدّل فيها ويبدّل ويصوغها صياغـة جديدة ينفح فيها من أنفته وكبريائه وطموحه ، او انه يكون رصفاً للألفاظ وتماجناً في العبث بها ؟ الشاعر الكبير هو الشاهد الوحيد المعصوم عن الخطأ ، لا يفوته الواقع وان كان يسمو عليه ويتخطاه ويبدع من دونه المثال الجديد الذي تتجسد به عظمة الانسان غير المكتفي بأن يكون طاعماً من معجن الحياة وكاسياً من خزائنها ومائتاً على دروبها كما تسقط الاوراق الجافة الصفراء . الشاعر الكبير هو، قبل اي شيء ، الانسان الكبير الذي يصعّد، وهو يحمل صخرة العالم على كتفيه كسيزيف . ولقد تولى الى غير رجعة زمن الشاعر المتهتك ، المخذول ، المرتجل الذي تنزو عواطفه وتسفه حقائق الوجود وتحقر من شأنها . وهذا الزمن هو زمن الشاعر الشاهد والشهيد ، النبي المرجوم او المصلوب او المقطوع الرأس ، انه الشاعر الرسول .

ولم تراه قابعاً في المقهى ، يصم الضجيج أذنيه ويعمي دخان التبغ بصيرته :

ضجة المقهى ، ضباب التبغ
مصباح واشباح يغشيها الضباب
ويغشّي رعشة في شفتي السفلى
يغشي صمت وجهي ووجومه

أفرخ البوم
ومات النسر
في قلبي الذي اعتاد الهزيمه

لقد فرّ الشاعر الى المقهى ليفر من نفسه ويأسه ، توالت عليه الهزائم وافتقد عزمه ، مات في قلبه نسر القوة والعنفوان وافرخ بوم الشؤم والهزيمة . انه فاقد الرجاء والعزاء والكفاح ، فقد صلبه وجناحيه وارتمى في ساحة الفشل اشلاء متناثرة . النسر هو الشاعر في حلمه العظيم المحلق فوق صغائر الحياة ، المتحرر من براثن القدر ، يطيف فوق العالم وكأنه سيد العالم ، له جناحا الحرية . اما البوم فهو الذي ينعب على اطلال الواقع وانقاضه ، عشش في ضمير الشاعر عندما استبد به يقين العبث ، وأدرك انه لا سبيل الى الكرامة والكبرياء، او لا سبيل الى انهاض الحياة من مستنقعها الى ذروة البطولة . وهل ان الشاعر استسلم بيسر وهاض جناحه لأول زعزع اعترضه ، بل انه كافح ونافح وتردى ثم نهض وسقط من جديد وجمع اشلاءه ورفع جبينه ، لكن الهاوية ابتلعته وخلص الى يقين التخاذل والفشل . انها لهزيمة ، بعد هزيمة ، بعد هزيمة ، حتى ألفها وأنس صحبة البومة ، لا تبرح ولا تغادر كأنها صنو الغراب الذي لازم ادغار الن بو عندما ماتت عنه حبيبته اليونور. او ليس الشعر هو هكذا صراع وتنازل بين الواقع والمثال ، بين بومة الواقع الشمطاء القصيرة الجناح والنسر الكبير الذي يأنف من الحضيض ولا يطرب الا للأعالي. وهل ان ما نفثه الشاعر هنا هو شعر ؟ انه ليس شعراً بل اعتراف وحشرجة، همس النفس لذاتها ، انفاس محتضر مطروح في قلب الهزيمة . وكيف اهتدى الشاعر الى هذين الطائرين دون سواهما ؟ لقد ساقه حدسه اليهما ، اذ الانسان التافه المصير هو الذي يتلهى بصداح البلبل في روضة الحياة الكاذبة وليس للانسان الكبير الا قطبان يتجاذبانه : الهوان واليأس والعنفوان والطموح . بلبل السلامة والامان يصدح للخاملين ، وذوو الكبرياء يشد بهم جناح النسر

أو تنعب على رؤوسهم بومة العار . ولقد تكشّف التجسيد الفني بذلك وبلغ اقصى غايته بالتماعة موحية ، موجزة لها يقين الحقيقة الشعرية التي يُغني حضورها عما دونه ، لا تعوزها بينة ولا برهان ولا يقتضيها تفصيل او تعليل ، انها الحقيقة وحسب . وهي لم تنخدع بالمكابرة ولم تتنكر للواقع بل اعترفت به وسالت منها دماؤه بصمت . أوليست المكابرة هي خطيئة العرب الكبرى؟ يعفرون ويداسون تحت نعال الغزاة ثم يرفعون هامتهم في الندوات والمحافل فيما يفوح النتن من جيفهم . الاعتراف بالهزيمة وادمان الذل هو عنوان الصدق للنفوس الكبيرة التي لا تخاف من ان ترى نفسها عارية وعليها دمغة العار وندوب الصغار . أولم يقل المتنبي من قبل :

وإذا ما خلا الجبان بأرضٍ   طلب الطعن وحده والنزالا

الجبان هو المكابر ، والشجاع هو الذي يحدق بالواقع ويتفرس فيه وان تولاه بالرعب والقنوط . ولعل ولوج الشاعر الى المقهى ثمّ ، منذ البدء ، على انه يتردى تحت وطأة مصيره المخذول ، يسعى الى ان يحيا حياة التافهين ، يحدث حديثهم يمضغ تبغ التفاهة كما يمضغون ، الا ان شعور الفشل والحزن يلازمه ويبوح بأن البوم يقطن بين جدران صدره .

واذا كانت الجمالية في الشعر تخلب باللفظة والصورة لذاتهما ، لجمالهما الخاص . فان الشاعر أدرك ، ثمة ، جمالية حية ، انسانية اذ أدرك روعة الصورة والعبارة وعمق المعاناة وصدقها في آن معاً . وقد شاعت في الشعر منذ حين الصورة المخلعة ، الطائشة ، المعتوهة ، التي تدهش وتغرر حتى بات بعض المتدرجين الاغرار في النقد لا يحتفلون الا بها ، ولم يفطنوا الى انها فقاعة جمالية خلابة او كنار الاعياد تتوهج وتدوي وتنطفىء في لحظة تدلهم اثرها الظلمة .

* * *

وفي تلك اللحظة او في ذاك اليقين من اليأس يتحسر الشاعر على ما فاته في ماضيه يوم كان يميت ذاته ويكبت شهواته ويعتصم في سبيل المثل العليا والكفاح فاذا الجهاد كله وهم وسراب ، وكأن الشهداء ماتوا ميتة العبث ، سفحت دماؤهم بلا طائل . ولقد كان الكفاح غروراً ينجلي عن الخيبة والفشل .

طالما جعت افترشت الجمر
اتلفت الليالي
أتقي ما أشتهيه وأهابْ
وأطيل الجوع حتى ينطوي الجوع
على موت الرغابْ
باطل ما يخدع العزم
ويدمي العزم
يغريه ، فيجتاح الأعالي
وعلى ما غار في صمت التّرابْ
من بطولات الضحايا
يرتمي ظل غرابْ

المجاهد يجوع ولا يشبع جوعه ، وتحرّه الشهوة ولا ينساق اليها ، يحجم عنها ويكبتها حتى تتآكل وتفترس ذاتها بذاتها ، لان أمر الجوع والشهوة هو من الأمور الدنيا الساقطة. ولقد أنفق الشاعر عمره زاهداً، متموتاً، ليتفرّغ الى قضايا المصير ، الى الصراع لتحقيق حرية شعبه وقيادته الى النصر . كان يفرح بالموت في سبيل الفكرة ويدعو الى الشهادة لأن الكرامة الانسانية لا تصان الا بالدم المراق . الا ان غمرة الاحداث انجلت الآن ، وانحنى الأسى ورزح اليأس ، والذين ماتوا تصعدت أرواحهم في الهباء ، اغتيلوا ودسّوا في التراب — لعله رمل سيناء او تراب الجولان — كأنما أصابهم قدر من أقدار الشر

والشؤم . لقد ماتوا في سبيل اللاشيء ، لم يؤدوا ثمن النصر ولم يحوزوه . وبيّن أن اليأس الطارىء او المستبد بالشاعر تملكه بعد هزيمة حزيران، حيث تساقط شهداء العرب وطمسوا في الرمال بلا غاية وبلا جدوى . وقـد كان بوسع الشاعر أن يؤدي الفكرة صريحة ، عارية بمثل ما شرحناها به ، الا ان الشعر تكنيته التي لا يوفي الى غايته الا بها وهي الصورة الايحائية التي تحشد المشاعر حشداً ولا تحددها تحديداً . وظل الغراب لا يوضح معنى وانما يفعم النفس بمشاعر الخذلان والاستسلام واليأس ، تتراءى عبرة هامة الشاعر او الانسان العربي المنحنية ، المقهورة ، ومعاناته الحارة لباطل الجهاد والكفاح .

* * *

وفي المقطع اللاحق ، يبدو الشاعر مبحراً في عالم التأمل ، يتفكر بمصير. شعبه ، يغرق به الى اللانهاية ، غافلاً عما يدور حوله ، متكرساً لحل معضلته كأنه الصوفي الذي سقطت عن حواسه وطأة العالم والانشغال بهموم الرزق والعيش والنجاح والثروة . والبطل القومي جرى على هذا الغرار في الاسطورة، تنحل ذاته عنه وتتحد في ذات المجموع كله ، لا يتفكر بمصيره الخاص ولا يطلب النجاة لنفسه وحدها ولا يختلس سوانح الحياة ، بل تبرم في وجدانه مشكلة شعبه وقومه ، تأخذ عليه أنفاسه وتشغله ليل نهار ، وتخترمه كالداء ، فيتفرغ لها ، يدور في شباكها ويتعثر في انشوطتها ويسفح عمره في التأمل بها حتى ينفتح له فيها وجه اليقين والنصر :

طالما أبحرت حيث المبحر الساكن
لا يطوي بحاراً ويعاني
حيث لا يرتعد الموج لايقاع الثواني
حيث لا يشتد هول البحر
حتى يمحي نجم وصبح ومواني

حيث لا ينشق موج الغيم
عن وهج البروق
غابة سودا وأدغالا
يدميها الحريق

والمبحر الساكن هو الشاعر المغرق في تأمله ، لا يخوض في بحر الحياة ، ويتصارع لينال مكسباً او مأرباً من دون الآخرين وهو لا يحفل بالزمن الذي يمرّ دونه . لا يرتعد لنزوح العمر عنه دون ان يكسب بـه جاهاً او رزقـاً كالآخرين . العمر لم يعد له شأن ولم يعد الشاعر يحترز عليه كالآخرين الذين تشغلهم مكاسبهم الخاصة عن التفرغ للهموم العامة ويتوهمون انها سفح للعمر وهدر له في الغباوة والفشل . والحكيم العاقل بالنسبة اليهم هو الذي يختلس كل سانحة ليفيد منها خيراً لنفسه . وكما قدمنا ، فان الشاعر ينحي منحى الأولياء الذين يحملون مأساة الشعب ويتفردون ويعتزلون لينزّل عليهم الرأي فيها او تفتح لهم كوى الغيب ، يعلنونه للشعب . وكما سجد موسى في جبـل طور وانقطع المسيح يصارع الشيطان الذي بسط له ملك العالم ، اي غرره بتحقيق مكاسبه الذاتية وكما اعتزل النبي في غار حراء ، هكذا نرى الشاعر منقطعاً في عزلته ، لا كرهاً للشعب ، بل ايغالاً في تحسس مأساته ومعاناة مصيره ، يعود اليه بعد حين بالرؤيا او البشارة واليقين . وهذه التجربة الصوفية الخالصة قد تعبر على ضمير القارىء ، فلا يفطن لها ، لأنها صادرة عن انفعال مثقف لطيف بمشكلة الحق والباطل وعبودية الشعب وتحرره ، وفقاً للمعاناة الانسانية الكلية الشاملة التي أثرت في العصور . ومعظم القراء يؤثرون المعاني الخطابية ، الاستعراضية ، الصياحة ، والثورة الرعناء والشعارات والشتائم ، ولا يحفلون بهذا المنحى الوجداني العميق حيث تتطهر النفس وتتسع حتى تتحد معاناتها لمشكلة الامة ومعاناة الانسان لها في أرقى مستوى روحي عرفه خلال التاريخ. وتأكيد الشاعر على العزلة يطلع عـلى ملامحه المنقبضة ملامح الانبياء وكأنهم

المعبر او صلة الوصل بين الارض والسماء ، لذلك لازمتهم الصفة الخارقة وأحدقت بهم هالة القداسة . وليس من تبتل وتكرس لخلاص الشعب ، كمن ابتزه وخادعه واسترق آلافاً كثيرة منه لتحقيق مطامح آنية ، وسيادة حمقاء باطلة معادية للحقيقة والغبطة الفعلية .

ففي هذا المقطع اذن ، تعبير عن السكون المطلق ، المبحر لا يقطع بحاراً ولا يعاني هولاً في اليم والجو . وهذا السكون هو سكون الصفاء النفسي الذي يطلبه القديسون لتتجلى لهم الحقيقة ، الا ان الحقيقة تظل ملتبسة ، مغشية يغرر سرابها بالشاعر :

شبح يبحر في البحران
يغويه السراب
تلتقيه في ضباب التبغ
أشباح يغشيها الضباب

فبالرغم من انقطاعه وتبتله للحقيقة ، يقتل رغائبه وشهواته ويجوع ويصوم فان الحقيقة لا تسفر له بل تتراءى له أشباحها المغررة ، ضباباً لا يعين ولا يهتدي الى خلاص أمته وتحريرها من عبودية ذاتها وعبودية الآخرين عليها . والتجربة ما زالت تنساق في سياق داخلي ، صوفي ، الا انه لا يلتزم الصوفية الغيبية المنتشية بأفيون الوهم لتشيح عن الواقع ، بل الصوفية القومية ، اذا جاز التعبير ، تنجي الشعب من محنته وتعيد له كرامة الحياة . وليس اعتزال الشاعر ، ثمة ، مثيلاً لاعتزال هكتور او عنترة اللذين تغلب فيهما المآرب الذاتي حيناً ، على القضية العامة ، بل انه نوع من المجاهدة لأمانة النفس الفردية ومشاهدتها وهي تبعث في نفوس الآخرين بل في نفس الأمة . ولعل مدمني الحماس والخطابة يخذلون عندما يطالعون هذه التجربة لأن معانيها منطفئة ، هادئة ، لا تجهض حماسهم القومي بترهات الفخر والفتوة ، وقد لا يسيغها ويصحب

الشاعر عليها الا القارىء المثقف المادىء الذي ينبسط أمامه بساط الوجـود والتاريخ ، فيشاهد بحدقة المتأمل الرزين ، الذي لا يطرب ولا يشب ولا يأخذه الطيش ، بل انه لا يقنع ولا يصيخ الا للمعاناة الجدية المسؤولة . وفي تلك العزلة صارع فروخ الجن وقطعان الضواري ، كما صارع المسيح الشيطان ، اي انه انتصر على قوى الشر في نفسه وظلت الحيرة تأكله ، لا يبين له يقين الا يقين الرعب اذا خيل اليه انه خانق نفسه بنفسه وانه ليس ثمة عناية تحضن الكون وتسهر عليه ، العبث يسيِّره والصدفة ، لا اله يعاقب الظالم ويشلّ يديه ولا قدرة فيما وراء الانسان تنتظم الكون وتهبه العقل والعدالة . هذا عالم ترك فيه الانسان لقدره :

كنت فيه الخالق المخلوق
يرغي يتلوى ويهيمْ
كل ما في الخالق المخلوق
من عار قديمْ

الانسان هو « الخالق والمخلوق » وجـد في مفازة العالم تحدق به الجـن والضواري ، يخبط في دماء مصيره لا مسعف له على كيد الاعداء ورفـع أيديهم . والحياة مسيّرة بقوة عمياء ، بالعار العريق الذي تسلسل في صلب البشرية منذ القدم . وهنا يوفي الشاعر العربي الى اليأس الوجودي المطلق ، او اليأس الماورائي ، ويتوهم انه لا خلاص للانسان من بئر مصيره اذ لا خير يعضده او انه ثمة خير مخذول ، مرذول ، والشر يضرب بساعد القوة والبطش . ولعله تحدق في عزلته تلك ، بتاريخ الانسانية ، فوجد انه تاريخ القـاتل ، المتلمظ بدم أخيه . تلك الرؤيا أدركها وصمت دونها ، فأتلفت أعصابه ومصت دمه ، ولم تقو العبارة على الافصاح عنها ، فاختنقت عنها بالذعر والرعب ، فالانسان العربي عجن من طينة قديمة ، هرمة ، لا خلاص له ولا نهوض ،

وعندما كان ابن الارض البتــول في صحرائه قاد فتوح البطولة وجلا صدر العالم :

يوم كان الصبح ينهلّ على أرض بتولْ
فجرت فيها سيولاً وسيولْ
من خيول الفتح
رؤيا التمعت في كامه

وتتولى الشاعر لحظة من الندم ، يتحسر على ضياع عمره اثر صباح شاحب ، كاذب ، شمسه تطلع من عند المغيب ، ويتمنى لو انه ذهب مذهب الآخرين ، فابتنى لذاته قصراً شامخاً وخادع ذاته عن اليقين وعاش عيشة اللهو والترف ، مشيحاً عن حقيقة الواقع المتبرج كالمرأة القبيحــة الهرمة . ويلجأ الى الخمرة ليصرع وعيه ، فاذا الرغاب التي صارعها وتوهم انه صرعها ما زالت تقيم فيه ، بعثت مثل الشرر ، الا ان الخمرة لا تنجيه ، ان هي الا ومضة تعيره طبعاً زائفاً يصحو منه وهو يشعر بالهلاك :

ومضة تمضي بطبع من طباعي مستعارْ
ينجلي عن هالك يقطر من أجفانه جمر وعارْ

وفي نهاية القصيدة تراه وقد انهمرت عليه الرؤيا الأخرى ، انها مثل كابوس ينعكس عليه الحلم الباطني الذي يلهج به ، حيث يتجلى الفارس العربي الواثق من ذاته ، لا يكتفي بالخطب والحماس والتاويل اللفظية ولا يتبرر بمبررات السياسة ، لا يعقد هدنة ، ليعقبها بهدنة أخرى ، لا يتهدد ولا يتوعد بل تزاه يقاتل ، انه فارس الفعل العاري المطلق ، ما يبتغيه يحققه وهو سبب قدره ونفسه . وفي هذه المرحلة تتجلى الصفة الرؤيوية الخالصة كما في رؤيا يوحنا :

في جبال من كوابيس التخلي والسهادْ
حيث حطّت بومة خرساء تجترّ السوادْ

الصدى والظل والدمع جمادْ
يتجلى فارس غضّ منيعْ
فارس يمسح غصات الحزانى والجياعْ
سيفه يهزج في وهج الصراعْ
ويعرّي الفعل من اسم وظرف وقناعْ

ذاك هو اليقين الذي نمت اليه القصيدة ، يبصره الشاعر بحدقة الأمل والغد والخيال المبدع فكأن المعاناة أوفت الى ذروة التوحيد بين الانفعال والخيال . انه الشعر هكذا ولادة ومخاض وألم ، وسقوط ونهوض ، صوته يهمس همساً ويتحشرج ورؤياه تنداح من أعماق الظلمة كذاكرة الغريق ، لا يصيح ولا يعول ، وانما يصحب الانسان في تحريه عن حقيقة ذاته من خلال حئيقة الكون حيث يتحد البعد الذاتي والقومي والوجودي والماورائي ، فتبلغ التجربة الكلية والشمول ، تطل بأحداق الرمز اللطيف الخفر وتحتضن معاناة الأولياء الذين تعقد في نفوسهم انشوطة الحياة كلها ، فينبري لهم اله من ذاتهم ينقذهم ولو الى حين . أما شعراء اللفظة المخدوعة والألوان المبهرجة والحماس التعاويذ ، شعراء الجمالية والموت ، فقد خصيت بهم فحولة الكلمة وتخنثت كمعظم أبناء هذا الجيل ، وانما الشاعر هو النبي والفاتح .

المضمون الـــوجـــودي

في

« في الناي والريح »

كان الشعر العربي ، حتى السنوات الاخيرة شبيهاً بالموسيقى العربية ، يعتمد المعنى الواضح ، كما تعتمد الموسيقى النغم الواحد المتكرر . ولقد كانت جلبة وضوضاء القافية تطغيان عليه كما تطغى في موسيقانـــا جلبة القرع والنقف والتصفيق ، وما الى ذلك مما يثير الانفعال العصبي ، من دون تلك النشوة الفنية الوئيدة المتمهلة ، التي تجعل الانسان أعمق اتصالاً بحقائق الكون والوجود .

ولقد أسرف هؤلاء الشعراء بالصور الذهنية القصدية التي توهم غرابتها بالجدة ، بينما هي ، في الواقع صور زائفة ، لانها ليست وليدة الذهول بـــل الفكر القادر على التجريد والعبث بالمعاني . والشعر كما اسلفت مراراً ، ليس تعبيراً عما نفهمه ، وما نقر به او نقرره ، وهو أيضاً ، ليس تعبيراً عما جرى الاتفاق عليه وأحاط به الناس ، وانما هو تعبير عن حالة من حالات اللبس والغموض ، حيث يشعر الانسان ان ما يعانيه هو أعمق بكثير مما يفهمه وحيث يتوهم له ان اليقين الذي تؤمن به اعصابه ايماناً راغماً ، هو أصدق تعبيراً عن حقيقته من المنطق والتفكير وسائر مظاهر الوعي وسوره . لهذا ، فان الشعر الدائم هو الذي ينفذ الى ما وراء دائرة الوعي والتقرير في النفس ، او يحلّق فوقها ، فيصل الى تلك الهالات من الأضواء الممتزجة بالظلمة ، والتي تتجول حول حدقة الاشياء . ولعل هذا ما يعنيه جماعة الشعر المعاصر ، عندما يدعون

ان شعرهم هو « سريالي » اي انه فوق الواقع . ولقد أشار هؤلاء بلفظة «الواقع» الى كل ما يعيه المنطق ويخلص اليه العقل ، وليست محاولتهم لتخطي الواقع سوى محاولة لتحطيم جدار العقـــل والتحرر من ربقة الاساليب المنطقية ، ليغشوا ما في النفس من ظلال شعورية تبددها اضواء الفكر ، ومويجات حدسية هاربة ، تبتلعها موجة الوضوح .

ولئن كان الشعر القديم يثير كالأغنية القديمة حالة من الطرب الذي يتولد من وضوح الايقاع وتتبع النغم الواحد ، فان القصيدة الحديثة غدت شبيهة بالسمفونية ، في اعتمادها التركيب الفني ولم تعد تثير الطرب ، بقدر ما تواجه القارىء بدراسة نفسية ، حضارية تعاني الوجود معاناة شعورية ، ذاهلة ، تغور الى ما وراء الكشف الفلسفي ، دون ان تقل عنه رصانة وجدية .

أقول هذا لكي ألفت الانتباه الى ان القصيدة الحديثة ، أصبحت تعالج قضية وترى رأياً في الوجود ، موحدة ذات الشاعر ، مـــن عقل وعاطفة وخيال ، بالغة من عمق الثقافة ما تزيل به حدود الزمن ، حتى اذا نطق الشاعر فانما هـــو ينطق بمعاناة الانسان لنفسه ، منذ ان شرع يتأملها في ضبـــاب الاسطورة ، الى ان سيطر العقل وأيقظ الانسان الى الهاوية الفاغرة فم الحيرة حول الوجود .

فالقصيدة المعاصرة ليست نزوة طرب عابر ، يترنح بها القارىء منذ القراءة الاولى ، وانما هي حالة تدلهم فيها التجارب ، منفصمة بعضاً بالبعض الآخر ، متزاوجة متوالدة ، منصهرة مفترقة ، وليست الصور التي تتجسد في القصيدة، سوى النتيجة الظاهرة لتلك المضاعفات التي تتم في غيب النفس وغفلتها ، وهي سليلة أعمار طويلة من التقمص النفسي المتطعم بالثقافة والاختبارات الحياتية .

ولئن كانت القصيدة المعاصرة شبيهة بالموسيقى في اعتمادها على بث الذهول والايحاء بالاجواء التي هي فوق الوعي ، فانها تشبه الكاتدرائيات من حيث بناؤها وتصميمها واختلاف مظاهرها وأجزائها عبر وحدة عامة . فالشاعر

الحديث لم يعد يسيغ الارتجال ، ونزوة الوحي العرضي المبتسر ، والأبيات المجزوءة المجتمعة على غير الفة والمتقاربة دون التحام ، بل ينصرف الى اعداد مخطط تتطور القصيدة من خلاله مقطعاً اثر مقطع ومرحلة اثر مرحلة ، ويكاد لا يوفي الى النهاية ، حتى نشعر بأن بناء القصيدة قد تم وان أجزاءها، تتآلف بعضاً بالنسبة للبعض الآخر ، خلال تجربة حياتية وجودية عامة .

ولقد نعجز عن تفهم قضية التأليف والتركيب في القصيدة المعاصرة ، اذا لم ندرك انها بخلاف القصيدة القديمة ، تمتد في الزمن ، وتنمو مع كثير من التطور والصيرورة بنمو الشاعر وتطور أحواله النفسية والفكرية والحياتية . فقد نلقى الشاعر في مستهل القصيدة متجهماً يعاني الفشل والضياع والشعور بالتفاهة والعقم . ويظل هذا الشعور يتداول نفسه ويتمزق فيها ، فيبعثه على التأمل ، متنازعاً البقاء في قلق ولا استقرار تعبر فيه لحظات من سراب اليقين. وينتهي ، حيناً ، الى يأس من الانسان والحضارة ، او الى ايمـــان بالبعث والتجدد ، او يظل يترجح في شك اعظم فاجعة من اليأس والانحلال . فالشاعر خلال القصيدة الحديثة يبدو كأنما يتلو قصة نفسه ، او قصة معاناته لمصيره وللوجود ، لهذا ، فان القصيدة المعاصرة تحمل طابع المأساة ، وربما الفاجعة . فهي تمهد بمقدمة ، ثم تنزع مندرجة الى عقدة يكثر فيها الانقباض والتجهم ، وتتعدد فصول التيه مخلفة وراءها ستاراً من الحداد ، أو شفق بعث ، وأمل جديدين .

أما القصيدة التقليدية ، فهي لا تمتد في الزمن ولا تتطور من خلال الحياة والمصير ، ولا تتكامل بتكامل وجود الشاعر وتجاربه بل تعزل لحظة مـــن لحظات عمر النفس. فتصفها او تنقلها بذاتها كنزوة عارضة، قلما يظهر فيها ارتباط الشاعر وتطوره بالنسبة لما يحيط به وما ينبع من نفسه .

ولطالما شهدنا شعراء القصيدة القديمة يلتفتون الى المعاني التي درج عـــلى تداولها من سبقهم من الشعراء منصرفين الى التعقيد والتزويق واقتناص العلاقات

المنطقية المستغربة . أمــا الشاعر الحديث ، فانه يلتفت ابداً الى نفسه ، والى الانسان من خلالها معبراً عن الأزمة التي تتعقد في وجدانه فيما يحاول ان يحقق ذاته ويرتاح الى حقيقة تعين له غاية الوجود وغايته منه . وهــذه التجارب المصيرية تبدأ وقلما تنتهي ، وهي تجتاز كثيراً من المراحل وتتوهم حالة من اليقين ، تكاد لا تطمئن اليه ، حتى يعصف فيهــا الشك من جديد . وهذا الترجح الدائم بين الاحوال النفسية والتنازع الذي لا قرار له بين أحــوال الوجود ، انما هو مادة الشعر الدائمة . وذلك يعني ان الشعر يعبر عن التيارات التي تتوتر به والتي توهمه بيقين عاطفي ، يطول او يقصر ، لكنه لا يثبت ، لأنه لو خلص الانسان الى يقين حاسم نهائي لتجمد الفكر وتعفت مظاهره .

ومن هنا كانت الاسطورة ضرورية للشعر الحديث لان الاسطورة ليست حقيقة علمية ، تاريخية حاسمة ، وانما هي يقين شعوري عاطفي ، اتحد مع الخيال ، معبراً عن الوجود من خلال الذهول والوهم . فهي بذلك كالشعر. وهي ايضاً تيسر للشاعر مرحلة التجسيد ، لأنها ليست ذات معنى قاموسي محدد وانما تتواكب بهالة من المعاني وضباب الصور ، كما ان امتدادها عبر التاريخ يغشاها بالذكريات والأحاسيس الشبيهة بالأحاسيس التي تعتري تجربة الشاعر . ولا نفهم ان الاسطورة هي موضوع من مواضيع القصيدة المعاصرة ، بل على العكس ، فانها تفد من خلالها كسورة من سور التقمص بين ذات الشاعر والحضارة او الثقافات التي أوفى اليها الانسان خلال العصور . فهي تتلمح عبر الصور وترد خلال فلذة من المعاني ، فتخلع على القصيدة يقين التاريخ وترنح الوهم وذهوله ثم تتقلص وتمحي ، لتتابع القصيدة سياقها .

أسوق هذه المقدمة لكي أوقظ بعض القراء ممن ألفوا القصيدة القديمة والذين ينظرون الى الشعر وكأنه حالة من حالات الطرب واصطخاب الأنغام وضجيج الألفاظ . فليس الشعر خطابة تستثير التصفيق بشدة النبرة والايقاع وانما هو عمل جدي مرهق لا ينفذ الى نشوته الا من استطاع ان يرافق الشاعر ، حاملاً

معه صليب الابداع والخلق ، والقصيدة الحديثة لا تصل الى مداها الا في نفوس القراء الذين دأبوا على متابعة التحصيل ، والتثقف والانفتاح على الحركات الفنية الجديدة ، دون ان يكتفوا بأن ينعوا على القصيدة الحديثة غموضها وانغلاقها . ان الآفة ، غالباً ، ليست في غموض القصيدة الحديثة، بل في عجز القراء عن متابعة الشاعر في رحلة التجربة والنفاذ الى الأصقاع النفسية الوجودية التي يحرص على البلوغ اليها في محاولته لاكتشاف حقائق نفسه من خلال حقائق الوجود المستورة المتوارية .

نحن لا نزعم ان القصيدة الحديثة خالصة من الآفات ، بل على العكس ، نشهد فيها كثيراً من آثار التقليد والنسخ للشعر الأجنبي ، ونشهد فيها مظاهر كثيرة من مظاهر العقم والانحلال . الا ان ذلك لا يكفي لتسفيه الشعراء الحديثين ، جميعاً ، لأن حركة الشعر الحديثة تضم شعراء ذوي موهبة مثقفة، متوغلة ، تنهض الى مستوى الثقافة العالمية . وفيها ايضاً شعراء منعدمو الموهبة والثقافة ، ترتدي قصائدهم ازياء الشعر الغربي من الخارج ، وتحبو وراءه بذل يثير الحسرة والشفقة . لذلك يتوجب على القارىء العربي ، ان يحذر من الانزلاق الى التعميم والاطلاق ، فيحكم على حركة الشعر الحديث بالعقم ، فيما يرى جماعة ممن انعدمت موهبتهم ، وتضاءلت ثقافتهم ، ينسلون الى صفوفها بشارات زائفة ، ووجوه مصنوعة مقنعة . لذلك أراني بحاجة للتنبيه الى تلك الطفرة التي أصابت الشعر الحديث فيما دأبنا على تسميته « قصيدة النثر » ، لقد كان هذا النوع من الشعر نتيجة لتطور في عميق الجذور في الثقافة الغربية ولتدرج الشعر من واقعه المألوف تدرجاً فنياً مخلصاً .

أما في الأدب العربي ، فان كيمياء مشبوهة مست بعض المراهقين ، فأصبحوا ينظمون ما دعوه « قصيدة النثر » ولقد كان معظة هؤلاء من جامعي لأنباء الأدبية وممن لم يتمرسوا بالفن الصعب ، ولم يتطوروا فيه بل لبسوا شعاره من الخارج كمهرجي المسارح .

لهذا ، كان من الضروري ان يتخذ القارىء العربي موقفاً ايجابياً من حركة الشعر ، فيخزي أولئك الذين ما برحوا يتعلقون بأذيالها ويتعفرون في حبوهم وراءها ، ويكبر أولئك الذين أعدوا أنفسهم لها ونذروا عمرهم للتخصص بها والاختمار بمعطياتها .

* * *

وذلك ، جميعاً ، يجعل لقصائد « الناي والريح » اهمية خاصة ؛ تتصدى للقلق والتمزق اللذين يثيران الحيرة واللبس ، ويدفعان بالشاعر الى ان يطوف ، كالسندباد ، في خضم العالم اي في خضم الذات ، لعل رياح القدر تؤدي به في النهاية الى مرفأ اليقين .

ففي القصيدة الاولى « عند البصارة » نرى الشاعر يستطلع نجوم الغد ، بعد ان انخذل عقله ويئس من الحاضر . وليست البصارة سوى رمز لمدى تشوش اليقين في نفسه وتروعه ، بل رعبه من انسحاق العقل امام جدار الحياة والزمن. فالانسان يدرك الماضي ويحيـا في الحاضر لكنه يعجز عن معرفة المستقبل ، بالرغم من أنه يتلمحه ويستطلعه . أما ماضي الشاعر وحاضره ، فقد كانا ذلك المفترق الذي « يغلي بموج الرمل والأصداء والبروق » أي زوبعة من الشك والتيه تعبث به عبرهما رمال الضياع واللااستقرار ، وأصداء اللبس والذهول وبروق الحقائق التي تتخطفه ، وتكاد لا تشخص أمامه ، حتى تزول وتتعفى. لهذا نراه يقرع جدار الغد بالحاح وبؤس ، دون ان يرى حرجاً في شدة يأسه ، من ان ينحدر الى الرجم والتبصير ، بعد ان استحال عليه يقين العقل .

والشاعر ، هنا ، لا يمثل ذاته ، بقدر ما يمثل الانسانية التي ما برحت تقف مخذولة أمام سر غدها ، بعد ان هالها الفراغ الذي ابتلع ماضيها وحاضرها .

وبعد ، ماذا يتبين للشاعر ، فيما يستطلع غده ؟ يتوهم لنا في المقطع الثاني من القصيدة ان غد الشاعر لن يكون خيراً من ماضيه وحاضره . سوف تعزله

الغربة وتحيط به من كل جانب ، تبقيه في كهف الوجود ، دون ايمان ، بعد أن «رمّد صوت الرب في أذنيه» وصدئت عروقه واعتراه ليل الصمت . ثم نبصر الرؤيا وقد اجتاحته ، وانعقد السواد في ضميره وادلهمت نفسه في غربتها وصمتها ، حتى أشرف على الجنون :

وربما انشق ضمير الصمت
عن شمس بلا ضوء
وحمّى انجم محمرة يغزلها الجنونْ
وربما توجلك الجنون

ان الجنون، وشمسه التي لا ضوء لها، هما نتيجة الرعب الذي يستولي على الشاعر المعاصر وقد جثم همّ المصير على كتفيه،انه سيزيف الذي يحمل صخرة القدر ، محاولاً ان يرتقي الى الذروة ، حيث تشرق شمس البعث والحقيقة، بينما يتشبث الطين بقدميه ، ويدعه يتمزق بين ذروة اليقين الذي يتعرف اليه والعجز الذي يستبد به ويسمره .

هذه هي تجربته في ظاهرها . الا اننا اذا أردنا ان نوغل في ولوجها ، يتبين لنا ان ما يعبر عنه الشاعر بالفعل ، هو الهرب من مواجهة العبث ، وجحيم الواقع ،وهما وجهان مختلفان لتجربة واحدة، انها تجربة الشعور بالعقم وعدم القدرة على احمال واقع الحياة ، الذي يضرب فيه الانسان دون غاية . ولقد كان الجنون نهاية حتمية للتبصير ، انه وجهه الفاجع ونتيجته المرعبة .

وهكذا ، تظل الأزمة تتصاعد في نفس الشاعر ، متطورة ، متكاملة ، مبتدئة بتشوش عينيه ، اي بتشوش نفسه ، منتهية بالجنون ، وهو صنو للانتحار ، انه انتحار النفس في هاوية ذاتها .

* * *

الا ان الشاعر يهمّ بالجنون ، دون ان يجنّ تماماً، لأن الجنون ليس بأقل رعباً من العبث واللايقين ، فيشيح عنه ، اي يشيح عن التفكير والتحديق في الوجود ويتخذ لنفسه سلوى يمر بها الزمن دونه ، فلا يشعر بثقله ووطأته . وهنا يعود الشاعر فيتقمص التجربة التي سبق له ان عاناها في « نهر الرماد » فكما كان قد ولج الى الخمارات التي هي « واقع العـــالم السفلي من أرض الحضارة » ، نراه الآن ينصرف الى مقاهي « الشط والخليج » :

ظلّ هنا ، ان شئت ، واملأ صمتك
الأجوف من حمى الأغاني
في مقاهي الشطّ والخليجْ
ومن بخارٍ ابيضٍ يطفو على المستنقع البهيجْ

فالشاعر يتوهم انه يستطيع ان يغرق وعيه في حمى الأغاني ، وفي جلبـــة المقاهي وضوضائها ، وربما بخمورها ومجونها ، ولقد كان هذا التحول محاولة للهروب من الفاجعة ومن التحديق بوجهها الكالح البغيض الذي أوشك أن يودي به الى الجنون . فهو ما برح يواجه نفسه ومصيره ، لكنه شرع الآن يتخدّر عنه بعد أن انعم في معاناته والتحديق فيه حتى اليأس والجنون . ان ارتياد مقاهي الشطّ هو كالجنونْ والتبصير ، وسيلة خلاص ، لكنها وسيلة سلبية ، منخذلة . انها رمز الاستسلام والقنوط . وبعد ان كان الشاعر يلح في طلب المعرفة والوصول الى يقين حضاري فكري لغاية الانسان من الوجود، اصبح الآن يكتفي عنه . بأن يحيا حياة تافهة ، يتشابه فيها مصيره مع مصير روّاد المقاهي ، اي الناس العاديين ، الذين ينفقون عمرهم باللهو دون تحرٍّ او تساؤل او تأزم بعقدة الوجود .

الا ان اللهو والسلوى والمجون لم تنقذه من جحيم نفسه ولم تخدر قلقـــه وتوتره بل أصابته بالضجر والسأم ، وهما شبيهان بالشعور الذي يجتاح الانسان

فيما يدرك تفاهة المصير الذي قدر له في الوجود . فالمحاولات التي ينصرف اليها الشاعر في سبيل التحرر والانعتاق هي اذن مختلفة، وهي توهمه في لحظة من لحظات عمره، انها اخرجته من مستنقع الوحول الذي ما برح يخبط فيه ، لكنه سرعان ما يتحقق انه كان يدور في حلقة مفرغة ، ضمن جدار لا نفاذ منه ، يلتف على ذاته ، يلوكها ويتمضغها كلقمة لا طعم لها سوى طعم المرارة، والطين والوحول والعفن :

من مرح الشمس
الذي يغزل لوناً واحداً
في برك الوحل وصحو النبع والرمالْ ،
العفن المطمور في الظلالْ
ظلال ورد أبيض وزهر برتقالْ

وليس أدلّ على معاناة الشاعر للضجر من صورة الشمس التي لا تبرح تغزل لوناً واحداً . الشمس هي الوجود ، واللون الواحد هــو الرتابة التي غشيت مظاهره جميعاً حتى تشابهت الأيام فيما بينها ، كما تتشابه الأرقام الصماء التي لا حركة فيها ولا تطور او تغير لها . وهذا الضجر من الحياة يدلنا على ان مشكلة الانسان هي مشكلة ميتفيزيقية . فبعــد ان كان الانسان يغتبط بفكرة الله ، يتعامى بالوجود اللاحق عن الوجود الحاضر ، طفق العقل ينمو وتمتد سيطرته محاولاً ان يحيط بالله ، فلم يستطع وبدا له الوجود مسرحاً للتناقض والفوضى والصدفة ، وفتح العقل عينَيْ الانسان على العبث واللاجدوى ، مزيلاً يقين الله من قلوب الناس ، دون ان يمنحهم يقيناً جديداً ، يسعفهم في حمل صخرة الوجود . لقد أصبح الشاعر يدرك كل شيء فأدرك انه لا يدرك شيئاً ، او أن جميع ما يدركه ليس سوى وهم وضلال ، لأن ما يدعي معرفته ليس سوى معرفة ضمن الجهل . جهل مصيره ومصير الكون وتلك الصدفة العمياء التي ألقت به في مستنقع الوجود .

لا شك ان الشعراء الحديثين في اوروبا ، أسرفوا بتداول فكرة الضجر والسأم من الحياة والوجود . ويكفي لذلك ان نذكر تمزق هملت ، تنسك دي فيني ، وتهويمة بيرون وحيرة بودلير ، وقد كان هؤلاء ، جميعاً ، قد افتقدوا طعم البقاء ، وأنفقوا أيامهم فيه كالأسرى في سجن الكون ، او كالمرضى الكثيري الشحوب في مأوى المقعدين ، كما يقول بودلير . الا ان تجربة خليل للسأم ، ليست تجربة منقولة او مأخوذة أخذاً ذهنياً ، لا مبالياً ، وانما تفيض من نفسه ، ويشعر بها تتنفس كاللهاث بين جنبيه . ان السأم هو رفيقه الدائم ، او تلك البومة الابدية التي لا تفتأ تنعب على أطلال حياته وحياة الوجود . لهذا نرى ان الصور التي تصور الشاعر بها سأمه هي صور جديدة ، مفاضة من أغوار القنوط والسويداء في حدسه المبهم ، حتى انها تطل علينا بأحداق الرؤيا والغيب . لقد صور السأم في « الناي والريح » بالشمس التي تغزل لوناً واحداً ، وكان قد مثله في « نهر الرماد » بقوله :

من يقينا سأم الصحراء ، من يطرد عنا
ذلك الوحش الرهيبْ
عندما يزحف من كهف المغيبْ
ويلفُّ الشارع المحموم والحيَّ الكئيبْ

ومهما يكن ، فان تجربة خليل لا تعرف الاستقرار والجمود ، بل نراها تتطور وتتكيف بتأثير القلق الميتفيزيقي الذي يجتاح حياته . وليست الحالات التي تعبر فيها القصيدة ، سوى مراحل للتجربة التي يعانيها . فبعد ان رأيناه يعاني السأم بشعور من يتمرغ بالوحول والطين ، نراه الآن يتجاوز الى مرحلة جديدة ، انبثقت من المرحلة الاولى ، وكانت ، في الآن ذاته ، محاولة للهرب منها والانتصار عليها . لقد حـــاول الشاعر ان يميت حس الضجر والسأم والتفاهة في نفسه ، فلم ير له منقـــذاً من ذلك سوى التموت حتى الخمول والتهويم في غيبوبة شبيهة بغيبوبة الغريزة وغفلة الحس ، ولقد جسد الشاعر

هذه الحالة ، كما جسّد الحالات السابقة ، من خلال المظاهر الحسية التي هي ، في الآن ذاته ، رموز للمشاعر والانفعالات الداخلية . فهو يقول :

أراك تستحيلْ
لشجرة مسمومة ، ثم لتمساح عتيقْ
يتقي بجلده الذبابْ
والعَلَقَ الأصفر والذئابْ

فالتمساح ، كما هو شائع ، رمز لانعدام الحس ، اما الذباب والعلق الاصفر والذئاب ، فهي تعبير وجداني توحد فيه الحس في الداخل مع المادة في الخارج ، ليمثل الرذائل التي لا تبرح تلذع نفس الشاعر بذباب الدناءة او تنهشها كذئاب الغدر او تمتص منها كعلق اللؤم الاصفر . وما تنطوي عليه من دلالة التدرج الكثير الوعي وتقرير لا يتفق مع الذهول الذي ينبغي ان تفسد الصور والمعاني من قلبه . وأكاد أقول ان الشعر المعاصر لم يَصْفُ ويخلص من آثار التقرير والسببية . فهذه الأداة التي ألم بها الشاعر لينتقل من صورة الى اخرى ، هي أداة منطق وادراك ، قلما تسيغها التجربة .

الا ان خليل يدرك ، غالباً كيف يتجنب التقرير والسرد النثري ، فلسنا نشهد في شعره تكراراً لواو العطف وقلما نشهد كاف التشبيه التي هي ، أيضاً ، أداة منطق ومقابلة وليست أداة حلولية ورمز وذهول .

ومهما يكن من امر ، فان القصيدة لم تبلغ الى مرحلتها النهائية لأن الشعر لم يستنفد التعبير عن تجربته بكليتها . فبعد ان حاول ان يطفيء وعيه وقلقه وتنازعه للوجود في غفلة لا شعورية حولته الى تمساح في مستنقع الحياة :

تراه يستحيلْ
لساحر يموه الاشياء في العيونْ
مهرج حزينْ

في مسرح الغجرْ
يروّض الأفعى ، ويمشي حافياً
يمشي على الجمر ، على الإبر ،
يعجن في أسنانه الزجاج والحَجَرْ ،
يضمّ في كفّيه وهج الشمس والظلالْ
ينسج منها هالةً وشالْ ،
حورية تهبط في أكمامه الطوالْ

هذه الأبيات تدلّ في موسيقاها وصورها عن مرحلة جديدة من مراحل التجربة حيث نرى الشاعر قد تخلى عن القيم وعن البحث الجدي المتوغل في هاوية الوجود ، منصرفاً الى التهريج ، متفنناً في أساليب البهلوانية والخداع والكذب ، وذلك لكي يكسب اعجاب النـاس ويكتسب عيشه بشخصيته المداجية المهرجة المخادعة . والشاعر في ذلك يتابع خط التجربة الوجودية الذي يجري عبر القصيدة ، واضحاً حيناً وغامضاً حيناً آخر . فبينما كان الشاعر خلال المقاطع الاولى من القصيدة ، يتصدى للانسان من خلال المطلق أصبح يتصدى له الآن من خلال الواقع ، اي من خلال المجتمع والحضارة . في المقاطع الأولى رأينا تنازعه مـع القيم الفكرية ، وبؤسه من عجز العقل ، وافتقاده لليقين الغيبي و « ترمد صوت الرب في أذنيه » ، أما في هذا المقطع فان الشاعر يلتفت الى واقع الحضارة ، فيتحقق له ان المجتمـع ليس سوى مسرح كبير ، لا ينجح ولا ينجب فيه سوى المهرج الذي يخفي وجهه ، اي حقيقته عن الناس ، ويرتدي وجهاً زائفاً من الرياء والتملق . وكأنه يود ان يقول ان الذين يستأثرون بالانتباه وينالون التصفيق ليسوا سوى المشعوذين . لقد افتقد الانسان حقيقته ، وغدا العيش يستحيل عليه اذا لم يخدع نفسه ويخدع الناس ، لأن حضارتنا هي حضارة خداع . فكل امرىء يحمل في نفسه افعى ، انها أفعى الحقد واللؤم والضمائر السوداء ، وكل يروض أفعى نفسه لكنه لا

يميتها ، فيمشي على جمر الأذى وابر الزرية ، والاحتقار ، ويأكل زجاج التقاليد والقيود الاجتماعية وأحجارها ، ولا يرضى بذلك ، بل يقبض على شمس المستحيل ويسقط من اكمامه حوريات الرشوة والاغواء . هذا هو انسان العصر ، انسان فقد حقيقته وفقد مثله وفطرته وبداءته البريئة وغدا لا يقوى على العيش الا اذا حذق المشي على الجمر والابر .

ولعل هذا ما أشرنا اليه في المقدمة ، عندما قلنا ان الشعر هو تعبير عن تنازع الشاعر تنازعاً وجودياً اصيلاً مع المجتمع والقيم الحضارية . وليس هـذا التنازع مظهراً من مظاهر الفكر الذهني الجاف ، او النظر العلمي اللامبالي الذي يكتفي بتقرير الأشياء ، وانما هو تنازع حياتي ترتسم فيه المأساة على ملامح الشاعر بكل ما فيها من فاجعة واكفهرار ودمار وتمزق . فهو لا يرقب النار ، بل يشتعل بها ، وليس شعره سوى أنين الاحتراق وحشرجته .

ومهما يكن فان القصيدة ما برحت ترجح بين حالات وتجارب مختلفة ، معبرة في الآن ذاته ، عن إلحاح الشاعر في سبيل الوصول الى اليقين الذي يمكنه ان يخلد اليه . ولقد رأيناه في المقطع الأخير وقد تحول الى مهرج ، يغوي الناس ويغدر بهم ويثير اعجابهم ببهلوانيته المخادعة . الا ان ذلك لم يغمض عينيه عن التحديق بأعماق الهاوية ، فهو مهرج لكنه مهرج حزين ، ذلك ان التهريج والسحر والعبث بالأفكار والعقول ، ليس في الواقع ، سوى مظهر آخر من مظاهر تلك الصخرة الأبدية الجاثمة على كتفي مصيره . انه كالتبصير والجنون والتتمسح ، وسيلة لاحداث زوغة تنطفىء فيها شعلة الوعي ، مبقية في نفس الشاعر ، جمرة خفية من الأسى والحسرة والبراح .

وهكذا ، يبدو لنا ان الشاعر يسعى أبداً لتخدير وعيه والهرب من ذاته ، لكن وعيه وذاته يلحقان به كظل من البؤس لا مفر منه :

ألا تراني غير تمساحٍ

تراني شجرة مسمومة
صمت جحيم يغزل الجنونْ
مهرجاً حزينْ ؟
– أراك في الصحراء كهفاً صامتاً
أتعس مما كنت من سنينْ

ويستمر الشاعر ، عبر القصيدة ، يتداول مع ساحر الغيب ، أي مع القدر الذي يوحي له بالآفاق المظلمة ، حتى يثور عليه في نهاية القصيدة ، ويتحرر منه ساخراً من تلفيقه ولعنته :

– اني أرى الطريقْ
من أخرس الأصداء والبروقْ
من أحرق العتمة والظنونْ
كأنها من قبل ما كانت ولن تكونْ
أضحك من بصَّارة الحي
وما لفَّق جنٌّ ساخر لعينْ

ويكاد يخيل للقارىء ان هذه النهاية تنطوي على تحول مفاجىء وانقشاع يخطف خطفاً . الا اننا اذا انعمنا في واقع القصيدة ، يتبين لنا ان أضواء التفاؤل والبعث اخذت تتسرب في المقطع الذي تقدم مرحلة البعث النهائي . لقد تلمحنا هزيج الفرح والغبطة المنبعث من كهوف الزهر والصمت القديم ، ومن ظلمة اليأس ومرارة الحيرة تولد خمرة الشمس التي تبث في النفس ترنح العافية والغبطة والضوء والاخضرار ، مزيلة عفن ذاته القديمة وتطلينهـا بالقنوط والتشاؤم . انه البعث الجديد ، بل بركان الثورة الذي يقتحمه الشاعر عارياً ، بعد ان تحرر من همه وغمّه وقلقه وتعثره ، وأحاطت به النار وتسعرت في

دمه حتى جعلته كذبيحة ترتوي بها عروق الرب ، فيسفر له عن وجهه ويؤنسه بصوته .

وهذا المقطع ، كسائر مقاطع القصيدة ، مشبع بالرموز والصور وقد تفتقت جميعها ، من قلب التجربة ، كما يتحد الحس والخيال من ذهول الرؤيا . لهذا نقول ان حدود الزمن تمحي أحياناً في تجارب خليل ويتحول عمر الانسان الى لحظة واحدة ، تتجمع فيها قرون التاريخ البشري والتجارب الانسانية. فأنت تراه ينتقل ، خلال لحظة واحدة ، من نفسه متقمصاً أساطير الضحايا التي تتلمظ بها شفاه الرب وتتروى بها عروقه وتعروه بنشوة البوح والسكر .

* * *

ولقد أردت أن أطيل الكلام على قصيدة « البصارة » لأنها هي القصيدة الوحيدة التي لم تدرس تماماً من بين قصائد الديوان، ولأن التجربة التي عاناها الشاعر خلالها ، لا تظهر أعماقها بوضوح ، كما ان مظاهر الابداع فيها لا تتفتّق بيسر ومباشرة ، وانما تقتضي كثيراً من الرويّة والتؤدة والدراسة .

اما القصائد الأخرى وهي ثلاثة ، فمنها ما تقترب بتجربتها الى التجربة التي عاناها الشاعر خلال هذه القصيدة الاولى وهي قصيدتا « الناي والريخ » و« السندباد في رحلته الثامنة » . اما قصيدة « وجوه السندباد » ، فبالرغم من ارتباطها بهذه القصائد ارتباطاً فنياً ونفسياً ، فانها تظل اكثر ارتباطاً والتصاقاً بواقع الشاعر الخاص . فالسندباد هنا يمثل مرحلة من مراحل سيرة الشاعر وعلاقته بتلك المرأة التي ما برحت ترقب عودته اثر كل رحلة يقوم بها . ولقد كانت تحيا في وهم الحياة واحلامها ، مغذية أوهامها بذكرى السندباد كما عرفته في المرة الاولى ، فكأن الزمان قد امحى بالنسبة اليها ، فهي لا تبصر مروره على وجه السندباد والدمغة التي رسمها عليه .

وهذه القصيدة هي اكثر طولاً من القصيدة السابقة، وقد تعددت الأناشيد التي تصور كل منها مشهداً من مشاهد سيرة الشاعر. لذلك رأيت ان أتجاوز عن دراستها في هذا المقال ، لأن تعبيرها عن تجربة مميزة يجعلها حريّة بمقال خاص . الا انني أود ان أشير هنا الى ان هذه القصيدة اشتملت على مقاطع أوفى الشاعر بها الى ذروة من ذروات الابداع الفني والتوغل الوجودي العميق الثقافة من خلال واقعه الذاتي او بالاحرى من خلال سيرته . ولعل اروع هذه المقاطع كان المقطعان اللذان تصدى فيهما لوصف الغيرة ووصف « القرينة » وانحلال الاشياء الى ضباب عنصرهـا الأول . لهذا فانني أقول أن قصائد خليل تنمو فيها المأساة نمواً قاتماً ، حتى لتبلغ أحياناً حداً ولوج الفاجعة على مسرح النفس ، حيث نرى التيه والضياع والهاوية والأشلاء . الا ان روح البعث تنتصر عليها جميعاً . فبعد ان كانت التجربة قد قادته الى جسر واترلو حيث تراءى له سرير الموت، نرى القصيدة تنتهي بوليد جديد، عمره من السندباد وحبيبته ، وهو رمز لانتصارهما على الزمن . فهو لم يعد يخشى دمغة العمر ، وتجعّده في وجهه ، بل على العكس ، نرى الزمن وقد أقعى عارياً عند قدميه .

ولئن كان الشاعر يعاني في قصيدة « وجوه السندباد » صراعاً مع الزمـن والهرم وخوفاً من الانحلال ، فانه يعاني في قصيدة « الناي والريح » صراعاً في سبيل الاخلاص لفنه وتحقيق ذاته ومثله العليا . وفي هذه القصيدة تتعدد الاصوات الداخلية في التجربة ، الا ان هنالك صوتين يطغيان على سائـر الاصوات ، أحدهما صوت الريح بل عزيفه ، والثاني صوت الناي وهو نغم محتضر ، كثير الشحوب . ان الريح ، تبدو ظاهراً وكأنهـا رمز الثورة والانطلاق والتحرر من قيود الواقع . لكننا اذا أنعمنا في واقعها خلال القصيدة تبين لنا انهـا تجسيد للعقل المنضبط الـذي تقيده وتحيط به العاطفة ، ويشله ويعصف به ناي الهموم . والشاعر لم يوفق في التعبير عن الهم ، كما عبر عنه

في هذه القصيدة . فالناي ينوح ويعول ويسحب انينه عبر مساء البؤس الذي يغشى نفسه . وهكذا ، فان الشاعر يقع في الازدواج والثنائية ، انه يود ان يتطهر ويصفو ، ان يقتحم المرارات الثقال دون مرارة ، الا ان جنازة الهموم تنحل وتتغوّر في اعصابه . ولا ينفك الواقع يلتفت اليه بعين فاجعة ، دامية ، عين أبيه وأمه وتلك «التي تحيا، تموت على انتظار » . فالقصيدة تعبّر اذن، عن تجربة الخلاص والتطهر ، والانقطاع في سبيل البلوغ الى صفاء التجربة الفنية. وقد بدا الشاعر فيها شبيهاً بزارا نيتشيه الذي وفق في تصفية نفسه وتنقيتها من جميع الآفات ، الا آفة الشفقة والتثقل بهموم الآخرين ومآسيهم .

* * *

ففي مستهـــل القصيدة يبدو الشاعر وقـــد مثلت أمامه المحبرة والأقلام والأوراق العتيقة . فهو في صومعة كيمبردج ، يتنسك للبحث والتدقيق يضاجع مومياء الكتب ويزني مع نفسه ، وينفق عقله وروحه في سبيل لقب مزور ، مخادع . فهو يبدو هنا وكأنه يعاني تجربة شبيهة بالتجربة التي عاناها ، فيها كان يقوم بأدوار المهرج في قصيدة « البصارة » . الا ان القناع الذي يستر به وجهه في هذه القصيدة، هو قناع متجهّم مربدّ ، يطالعنا من ورائه وجه الفاجعة والمأساة . انها مأساة فتى يبيع عمره بمال زائف وينفق أيامه بعمل اكثر تفاهة من العبث . وذلك يدلنا على ان الصوت الذي نسمعه في هذا المطلع هو صوت الريح ، بل جنون العاصفة الذي فجره ذلك التمزق بين الواقع الذي عكره عليه والمثال الـــذي يصبو لتحقيقه . فالشاعر يريد ان ينصرف للعمل الفني ، للشعر ، الا ان الواقع يضطره الى ان يتلف خصب التجربة الشعرية في نفسه، وينصرف الى عقم البحث والتحقيق ، حيث يتوهم المرء ان دمه قد مصل وجف ، وان حياته قد تقددت ويبست فيشعر بخطيئة الزاني الذي يدنس شرف القيم والمثل التي يؤمن بها .

ولقد تنفست الريح في هذا المقطع من خلال الألفاظ الشديدة الانفجار والدوي وبخاصة في قوله :

كذبُ ، دمي ينحر يشتمني ، يئنُّ
الى متى أزني وأبصق
جبهتي ، رئتي
على لقب وكرسي
أضاجع مومياءْ

الا ان العاصفة لا تعتم ان تهدأ ، ويعود الشاعر يحدق ببؤس ورعب الى الواقع ، فينقشع دوي الريح عن أنغام متقطعة ، مسلولة ، محشرجة ، يعروها اصفرار القنوط وسويداء القدر . انه الناي تعزف عليه بومة الشرق الحزين ، حيث يستفيق الانسان في بيت حجارته متداعية وساكنوه ينظرون الى الحياة بعيني الهم المنطفئين :

« ابني وقاه الله كنز أبيه
جسر البيت ، يحمل همنا هماً ثقيلْ
العام خلف الباب يا بنتي ، يعود
غداً ، يعود اليك ، بعض الصبر
سوف يعود والله الكفيلْ » .

لا يمكن للقارىء ان يتمثل أبعاد هذه العبارات ، الا اذا كانت نفسه قد لامست روح الريف اللبناني حيث تمتزج براءة العاطفة الموكولة على الله ، مع وحشة الأسى وهم العائلة والخوف من الغد . فانى لك ان تفهم كيف يكون الولد « كنز أبيه » و« جسر بيته » اذا لم تتول هـذه التعابير ، كما تتولى الاسطورة . فهي مشبعة بروح القدم ، ترود حولها أطياف الماضي ، وذكريات

البؤس ، في ذلك الجبل الذي روعته الهجرة وذوبه الحنين ، وأكلته الوحشة على أعتاب الانتظار والحيرة والندم .

هذه هي قيمة الفولكلور في القصيدة ، انه معنى بلا حدود ، وصورة بلا اطار ، ونشيد قراره في قلب الماضي ، بكل ما فيه من ذهول الوهم وخصب الرؤيا وشوق الذكريات . لهذا يخيل الي انه لا فرق بين الفولكلور والأسطورة ، لأنها رمز لانحلال الواقع في الوهم ، والفكرة في الشعور والزمن في لحظة ، انهما الحياة من خلال الحنين . فليس ثمة فرق في بَثّ النداءات البعيدة وبعث اطياف الرؤى والذهول ، بين اسطورة أدونيس مثلاً والتعابير الفولكلورية « كجسر البيت » ، و« الهم الثقيل » و« العام خلف الباب » و« الله الكفيل ». ذلك ان هذه التعابير غدت مشحونة بالرموز النفسية والأحوال الشعورية وأصبحت ترفّ حولها تلك الوجوه الهرمة المتجعدة في أعماق الجبل ، بكل ما في ملامحها وقسماتها من معاني القنوط والاستسلام والبراح .

وهكذا ، فان النغم الذي يعزفه الناي ، ليس نغماً منفرداً ، فهنالك همُّ الوالد والوالدة ، اي هم « البيت » ، وهم « تلك التي يبست على اسمه ومص دماءها شبحه » . وسرعان ما ترتفع موجة الهموم ، وتسيطر على وهم أعصابه ، وتستبد به ، حتى تصبح الهموم نوعاً من اليقين النفسي ، فلا يعود يخشى موت تلك التي يبست على اسمه ، بل يتوهم له انها ماتت فعلاً ، وقد جعلت جنازتها تنحل في عصب سويدائه . ولا ننس ان الشاعر ينظم هذه القصيدة وهو في الغربة ، في صومعة كيمبردج ، وان الأشياء تتخايل من بعيد ، من خلال التوهم والتوقع بخلاف ما تكون في حقيقتها . ان الظن يغدو على البعد اكثر ارهاقاً واشقاء من اليقين ، لهذا فانه يذكر هنا واقعاً ، قد يظهر مخالفاً لواقع المنطق ، لكنه في ذلك يعبر باخلاص عميق عن حقيقة النفس عندما تطأها سويداء الهموم في الغربة ، ولقد لبثت شفاه الأسى تضج في ناي وجدانه ، حتى غدا الشاعر يحيا ، وهو بعيد ، في مأتم دائم .

وبعد فما قيمة تعبير الشاعر عن الهموم وقد اكتظ الادب العربي بقصائد النواح والشكوى ؟ ان الهموم في هـذه القصيدة ، هي كالسأم في قصيدة البصارة ، أمر شائع ، لا ينجو الانسان ، أياً كان ، من التردي في هاويته . وذلك يعني ان موضوع الفن هو دائم ، ازلي ، وليست فضيلة الشاعر في طبيعة الموضوع الذي يتصدى له ، بل في تلك الحلولية التي توحد بين ذاته وموضوعه والحقائق الوجودية التي تختبيء وراء شكل الكون ، ومظاهر الوجود . وليست تلك الحلولية سوى ما ندعوه الرمز . فهو لا يكتفي بالمقابلة كالتشبيه ولا بالنسبة كالاستعارة ، وانما يفض حدود الأشياء ، ويزيل جدار المنطق ، ويوجد بين الأشياء في الشعور بها ومعاناتها ، وليس في فهمها وتحديدها . ولقد كانت قيمة تعبير خليل عن الهموم في التوحيد بينها وبين الناي في عصبه المبهم: واي شيء أقدر على التعبير عن هموم الشرق من نايه الجريح ، وما يتضح في أنغامه من أصداء النواح والاحتضار والموت .

* * *

أما في المقطع الثالث ، فان الناي يصمت ، وقد غلا عزيف الريح من جديد ، ودوت به الثورة وأرغت وأزبدت ، ناقمة على الهموم التي ما برحت تأكل حياته وتربطه بأبيه وأمه وتلك التي ما برحت تحيا على انتظار .

ان رسالة الفن تبدو هنا ، شبيهة برسالة الدين ، او بالصوفية التي لا ينفذ فيها الانسان الى الرؤيا الحقيقة الا اذا تخلى عن الارض ، وتطهرت نفسه من شهوة التراب . لذلك نرى الشاعر يلتقي في تجربة الخلاص هذه مع المسيح ، كما كان قد التقى مع زارا نيتشه ، أولم يقل المسيح « من أحب أباً أو أماً اكثر مني فلا يستحقني » ؟ لهذا نراه يحاول ان يبيع جميع ما يملكه ، يحمل صليب الفن ، شارباً كأس المرارة دون ان يتمرر بها ، علّ ذلك يخصب العبارة في نفسه . فهو يشعر بالصمت والعجز عن التعبير وبلوغ الصفاء الغني ويفتقد الكلمة كما يفتقد المؤمن ربه يتبتل ويتنسك لفنه ، ويشقى ويتمزق في سبيله

كالصوفيين الذين يتوهمون ان وجه الحقيقة لا يسفر لهم لأن ادران الخطيئة ما برحت تدنس نفوسهم :

ربي ، متى انشق عن أمي ، أبي
كتبي وصومعتي وعن تلك التي
تحيا ، تموت على انتظارْ
أطأ القلوب ، وبينها قلبي
وأشرب من مرارات الدروب ، بلا مرارهْ
ولعل تخصب مرة أخرى
وتعصف في مدى شفتي العبارهْ .

ومن ثم ينطلق الشاعر لتصوير جحيم التجربة ومعاناة الصعوبة التي يعانيها كبار الفنانين. فهو يريد ان ينفذ الى الكلمة التي تتسع لأبعاد التجربة ، فلا يظل يشعر ان ما يعانيه ويختلج في نفسه هو أعمق بكثير وأبعد حدوداً من أعماق اللفظة وحدودها . فهنالك تجارب تعصى ويعجز الشاعر عن ترويضها ، وهنالك تجارب أخرى تتحد مع اللفظ ، فكأنهما وجدا معاً في لحظة واحدة :

تعصى وليس يروضها
غير الذي يتقمص الجمل الصبورْ
ويقلبه طفل يكور جنة ..
غير الذي يقتات من ثمر عجيبْ :
نصف من الجنات يسقط في السلالْ
يأتي بلا تعب حلالْ
نصف من العرق الصبيبْ .

ولا بد لنا من الاشارة الى الذهنية التي خطفت في هذه الأبيات ، وبخاصة

في تقمص « الجمل الصبور » : فقد بدا هذا التعليـــل تعليلاً كثير التقرير والادراك ، فكأن الشاعر غدا ينظم ما يعرفه وما يتفكر به ، وقد انقشعت عنه سورة الذهول . هذه الصورة تخالف صور الرؤيا التي تتسرب من أعماق الغموض في وجدانه . ولقد كنت قد أسلفت ان الصورة المنطقية الشديدة الوضوح هي آفة من آفات التقرير لأنها تمثل ما ارتسم على حدقة الفكر الواعي من دون تلك الشاشة المرتجة التي تنعكس عليها أطباف المشاعر في ظلمة النفس. ولعل الشاعر لا يجهل ذلك لأنه لا يعتم ان يعبر عنه في القصيدة ذاتها ، اذ يبوح لنا ان شعره يفتح عليه كوى الغيب المدلهم وراء ادراكه وينقل اليه ما كان يشعر به دون ان يعيه :

ولربما اصطادت بروقاً
في دهاليزي تمر وما أعي
وبدون أن املي الحروف وأدعي ...

هذا هو الشعر الخالد ، بروق تخطف في دهاليز النفس منيرة ظلمتها وراسمة فيما وراء ادراك الشاعر رؤى تبدو فيها ملامح الواقع القديم وقد تفوفت وتداخلت بعضاً ببعض وتزاوجت وتوالدت واتحدت بشكل عجيب ، انــه اكتشاف العوالم المجهولة التي تحدس في غفلة النفس، وفقاً لمنطق مستور ، يستحيل ويتعفى فيما يتولاه منطق العلاقات العقلية المقررة . ولا بد لنا من التنبيه الى ان غيب الشاعر لا يمكن ان يفيض بتلك الحقائق القصية المعبرة عن حقائق الوجود ، الا اذا انهمر فيه وتوحد معه عمر الانسانية ، جميعاً ، وتصارعها مع ذاتها ومع الكون . وهكذا ، فان بروق الرؤيا ، فيما تخطف في ذهــول الشاعر ، لا تضيء لحظتها وجدانه بقدر ما تضيء وجدان الانسانية من خلال وجدانه . فليس ثمة فرق في صفاء التجربة بين الشعراء والأنبياء الا في الزمن ، فبينما تنقشع للأنبياء ظلمة الزمن العتيد ، فان الشعراء يوحدون لحظات الزمن في لحظة واحدة ، تعادل أعماقها اعماق تجارب الانسان منذ أقدم العصور.

فعلامَ أطلت بالشاعر بروق الحدس المتلمعة في دهاليز نفسه ؟ لقد أطلت به على صحراء من الرمل ، ولقد كانت الصحراء رمزاً للبداوة ، لبداءة الحس وعفوية الرغاب والنزعات والاخلاص في معاناة الوجود. والرِّماح التي تعصف غدت برمالها رمزاً للثورة التي ستعيد الارض الى بكارتها الاولى ، بعد ان تزيل السياجات المفتعلة البالية :

ريح تهب كما تشير عبارتي ،
للريح موسمها الغضوبْ
للريح جوع مبارد الفولاذ
تمسح ما تحجرَ
من سياجات عتيقهْ
ويعود ما كانت عليه
التربة السمراء في بدء الخليقهْ
بكراً لأول مرة تشهى
بحضن الشمس ، ليل الرعد
يوجعها ، وتستمري بروقه ...

ولا بد لنا من الاشارة الى ملامح ذلك الانفعال الذي يتمخض به رحم الأرض في حضن الشمس وما فيه من حلولية وتقمص بين الانسان والتراب. ويخيل الي ان هذه الصورة هي من أصفى الصور الفنية وأعمق التجارب التي نفذ اليها الشاعر . لقد جعل الأرض تشهى ، وتوجع ، فهي تعـاني شهوة الخصب والبعث . انها امرأة موجوعة الى بعلها ، تستمري بروق عنفه وقصفه . هذه الفكرة ما برحت تتمخض في ذات خليل منذ « نهر الرماد » حيث تحدث عن بعث الأرض من تحت الجليد . وهو هنا يستعيدها بكلية وتكامل حتى ليوهمنا ان تجربة البعث لم يمكن ان تصور بأعمق ممـا صورت به في هـذه

الأبيات ، لأنه لا يمكن لشاعر أن ينفذ الى هذا التحسس الرهيف بالعلاقات الدقيقة فيما بين مظاهر الوجود ، الا اذا تيسر له عمق الثقافة وعمق الانصهار والذهول في روح الأشياء . ولو قدر له ان يسمو أبداً الى هذا الصفاء الفني المتوغل في روح التراب والمصير ، لكان من غير المستحيل ان يصبح الانسان يوماً وثيق الصلة بيقين الغيب فيما وراء مظاهر الوجود الزائفة العمياء . وهاكه يذكر طواويس الشعراء ، الذين يخدعون القراء بريش شعرهم المزوق المفتون، ليستروا به عار تكوينهم ومهزلة جهلهم وأميتهم :

وأرى أرى الطاووس يبحر
في مراوح ريشه
نشوان يبحر وهو في ظل السياجْ
ويظن ان الورد والشّعر المنمق
يستران العار في تكوينه والمهزلهْ
في صدره ثديان
ما نبتتا لمرضعه
ولا للعانس المسترجلهْ ،
ثديان يأكل منهما ذهباً وعاجْ
لو يستحق صلبته
ما شأنه بصليب ايمان
يسوق بجلجلهْ ،
وكلّلت ريح الرمل
تعجنه بوحلة شارع او مزبلهْ

هذه نقمة خليل على شعراء اللفظة المخدوعة ، المنمقة ، والجنس المتخنث ، المتولد على حسرة المرأة وعار في تكوين الرجولة . انهم شعراء ضاعت هويتهم

فلا يعرفون ذا كانوا أناثاً او رجالاً ، فهم دون جنس . فأين هؤلاء من حمل صليب الحقيقة والقيم والمثل ومن الاستشهاد على جلجلة الحرمان والكفاح والبعث . لهذا فاننا نراه يوكل بهم « ريح الرمل » اي الثورة العربية العتيدة لتطرحهم في مزيلة الأقذار والنفايات التي كانت تدنس جسد الشعب .

ولعل أصدق ما يمكن ان يقال في هذه الأبيات ان الصور تصفو وتتكاثر وتتكاثف فيها ، حتى كأنها « غابة من الرموز » كما يقول بودلير وهي رموز بكر ، تفجرت تفجراً من نفس الشاعر ، وقد تعفت فيها ملامح الصور القديمة في الأدب العربي ، وابتعدت غاية الابتعاد عن واقع الصورة في الأدب الأجنبي . فهي بواكير موسم من الشعر جديد الثمر ، جديد النكهة وجديد الألوان والأضواء .

الا ان الناي لا يعتم ان يعود للعزف من جديد على شفتي الناسك الذي أطل من غرفة الآثار في فكر الشاعر . وتنتهي القصيدة دون ان يدرك قرار اليقين ، بل على العكس ، يخيل الينا ان القنوط ما برح يغالبه ، فكأن تأوه الناي أوشك ان يتغلب على عزيف العاصفة في نفسه .

وهكذا ، فبينما رأينا الشاعر ينتصر على صوت الساحر في قصيدة «البصارة» يظهر لنا ان الوحشة والاستسلام والبراح ظلت في هذه القصيدة تستبد بنفسه وتشيع فيها الشعور باللاجدوى والهزيمة واللاغاية.

* * *

أما قصيدة « السندباد في الرحلة الثامنة » فهي تعبر أيضاً عن معاناة الشاعر لوطأة الوجود ولكن بصورة أكثر عمقاً . ولقد سبق لي ان حللت هذه القصيدة بمقال مسهب . ولست أود ان أعيد ذلك في هذه المقالة وانما ابتسر باظهار التطور الداخلي لهذه القصيدة وذلك استيفاء لضرورة الدراسة .

يبدو السندباد في هذه الرحلة ، أكثر تجهماً وتمزقاً في التحرّي عن ذلك الشيء الذي ما برح يشعر به دون ان يعيه . فهو يهاجر ويبحر الا انه لا يقوى على التخلي عن داره ، أي عن ذاته القديمة ، بالرغم من انه حاول ان يبتعد ويتخلى عنها في رحلاته السبع السابقة ،حيث انتصر على الغول والشيطان ودُفِن وبعث وتوهم له انه انفتحت له نافذة من مغارة الكون . لهذا فانه يحاول ان يتخلى ، في هذه الرحلة عن اطماعه القديمة ، لعل ذلك يجعله قادراً ان يقبض على ذلك السراب الذي ما برح يتجلى له مسرعاً في التعفي والزوال . الا ان تجربة الشاعر لا تعتم ان تتقمص تجربة الانسان ، فتصبح داره رمزاً لتاريخ الانسان وحضارته . ففيها وصايا موسى العشر واعراس الكهان الفاحشة وأفعوان الفجور وفيها المعري الذي ينظر الى الحياة بعينين منطفئتين . وهنالك ايضاً رواق الأصحاب القدماء ، حيث كان يشرب مع صحبه قهوة النفاق ويتذوقون عسل المديح الذي دفن سم الغدر والشر في قلبه .

أما في الرحلة الثامنة فان الشاعر يبدو وهو يتنازع مع خنجر الحقد ولين أفعى النفاق ، دون ان يقوى على ان يتطهر ، ويصفو ، فترسل اليه الرؤيا بروقها ورعودها . الا ان شدة تحديق الشاعر وانعسامه بالعري والصمت والانسلاخ يعتريه بمخاض الرؤيا ، فاذا به كيوحنا ، يغيب في قلب العتمة ، منتزعاً عنه حلة الجسد وهو وعاء الفساد والرذائل . وهكذا فانه لا يعتم ان يفيق على شاطىء من جزر الصقيع وقد جعل الثمر والزهر ينموان حوله ، وما عتم دمه ان تفلت من قيود الصقيع وتصفت عروقه من الدم المحتقن بالغاز والسموم ، وامحت الدمغات والرسوم عن لوح صدره وتولاه صحو عميق . وعندما يخرج الى مدينة الحياة من جديد ، فانه يلتقي بالمرأة الجديدة ، وهي تختلف غاية الاختلاف عن المرأة القديمة التي كانت تروغ كالأفعى وتنفث السم وتتنافق لتثير الغيرة القاتلة . هذه المرأة الجديدة ، هي امرأة بتول ، تحررت من الأفعى التي كانت تتلمظ في نفسها ، وتطهرت من المكر والخديعة

وقد جعل الشاعر ، بتأثير الخبطة ، يتوهم ان النعيم يفيض من نفسه على البشرية .

أما في النهاية ، فاننا نشهد الرواق العتيق يزول ، كما زالت المرأة القديمة التي كانت تحمل الأفعى في نفسها ، وتنشأ بدلاً منه قلعة من رخام ، وقد وقد بنيت من طحين اللحم والعظام في ثورة البعث .

* * *

تلك المراحل التي تطورت القصيدة من قلبها . وقد تجسدت الصور والأفكار في تجربة الشاعر من خلال الرموز التي تتحد بها اتحاداً داخلياً . فليس في هذه القصيدة صورة الا وقد تفتقت من قلب الرمز . وقد تتابع هذا الخط الشعري، حتى توهم لنا ان التجربة الشعرية لا تصفو في قصائد خليل الا فيما تنهمر عليه الرؤى بأحداق الرموز .

ومهما يكن من أمر ، فانني أود ان أشير الى انني أردت ان أقتصر في هذا المقال على تحليل قصائد « الناي والريح » دون أن أتصدى لها من الوجهة الفنية، وذلك لأنني أردت أن أمهد للقارىء السبيل الى ولوج تجربة الشاعر بعمق ، لكي يتمكن من أن يصحبه في رحلة تجاربه ، ويحكم عليها بذاته .

قصيدتــــان

لعبد الرحمن عمار وأمل دنقل

وقصائد أخرى

عندما سيطرت النزعة الجمالية على الشعر العربي مع سعيد عقل وصحبه، شاع فيه ذلك النوع من التعبير الصقيل الذي كان يأنف فيه اصحابه من الألفاظ النثرية المباشرة والمعنى القريب المتناول الذي لا يضمر اكثر مما يظهر . وعمد هؤلاء الى نوع من الفنية القائمة على انهاك العبارة وتصفيتها من الشوائب النثرية بالايجاز الدقيق في ألفاظ متألقة صقيلة كالجواهر فيما هي تنطوي غالباً ، على الفراغ والعقم بذاتها . ولقد اقتصرت عنايتهم بالمعنى على تعمية أصوله القديمة، وطمس معالمها والابتكار فيها بالنزوة التعقيد والتوليد ، فيما أقامت المعاني على طبائعها القديمة وسنتها المتوازنة المتحدرة من صلب الشعر الجاهلي . واعتزل اولئك مشكلة الوجود ، وأشاحوا عــن واقع العصر ، لا ينفعلون به ولا يفعلون فيه ، وتغرروا بنوع من الغزل المراهق ، المفتون بالمرأة افتنان كبت وجنس ، تقدست به في نفوسهم ، حيناً وابتذلت ابتذالاً غريزياً دنيئاً حيناً آخر . هؤلاء وحدوا بين المرأة والحياة في الشهوة والحب ، بالانفعال العامي الذي لم يتفطنوا فيه الى الرموز والى الدلالات والمواقف الانسانية المتعددة لا يحد بين الانسان والمرأة والطبيعة .

واذا كان لسعيد عقل ومن اليه فضل في اخراج الشعر وفصله عن أدوات الوضوح الغث والبينات والأحداث وحروف التفسير والتعليل وتعزيزه على النثر وقصره على ارستقراطية التجارب والألفاظ ، فقد ظل شعرهم يعبث

بطينة المعاني المألوفة بالتأويل والتخريج الخاليين من هموم الانسان الضارب في متاهة نفسه ومتاهة الوجـود ، المتخبط بدمه والمتعثر بأشلائه والمهزوم أمام قدره . لقد كان شعرهم شعر التصفية الذهنية . اما الصورة ، فقد تطورت في شعرهم بمثل تلك الفنية .الترفية الصقيلة التي تتعمد التعمية والاداء البعيد المنال ، دون ان تطلع على جديد في النفس وعلاقتها بالأشياء .

ومنذ ان قامت النهضة الشعرية المعاصرة تطور الشعر عن الخطابية والجمالية المغوية بذاتها ، اللاهية بصياغة الألفاظ والمعاني ومزاوجتها ، وانبرى فيها تيار جديد يوحد بين الشعر والحياة والمصير اليومي والقـومي والانساني ، ويطلع مـن أعماق الاشياء والمظاهر والمواقف معاناة الانسان المتصارع مـع قدره ، المطلع على اصقاع في النفس والحس لم تتيسر لمن دونه من قبـل . فعرف القصيدة المتآلفة بوحدة عضوية حيـة ، والصورة المرتسمة كالضوء الطارىء الغريب عـلى ظلمة الاشياء ، والتي يكشف فيها الشاعر العلاقات الغامضة ، المستورة بين طبائع الاشياء وأحوال النفس ، والرمز المتصل بالحقائق الأولية التي تطمسها معالم العقل والحس والمادة في الوجود . لقد ادرك معظم معظم هؤلاء ما كان يتوق اليه دي «نرفال» بما أسماه الهلسنة التي تطل بهـا أحداق الأشياء الأولى في الوجود ، بكل ما تنطوي عليه من فوضى وتراكم ونشوز ، تلك الرؤى الغريبة من عالم الواقع والمفاضة من عالم الروح . أو أنهم أدركوا عالم الحلم الذي يتصل وهمه بالحقيقة اتصالاً أعمق من الواقع الصلد المتكرر الثابت ، او انهم شاهدوا ما توهم الآخرون انهم أبصروه ، كما يقول رامبو ، في تلك الأصقاع النفسية النائية التي لا يشاهدها الا الرائون Les voyants كما يقول رامبو نفسه . فالشعر بالنسبة الى هؤلاء ليس وليد الصقل والعقل البارد ، الناظر الى الوجود بلا مبالاة وبأحداق جامدة كليلة ، بل هو اعتراف من الذات المظلمة الأولى في النفس ، حيث تسقط طينة العالم وتتفتح كـوى الأشياء وتعانق الحقيقة كروح غريبة متضوعة بخفر وكتمان في أرجاء عالمنا المبذول ، التافه الساقط في دوامة التكرار والرتابة .

وقد كان من البديهي ان يتفاوت مستوى النجاح في تلك التجارب فيما بين آخذ بتقليد الآخرين وامتضاغ تجاربهم ، وبين مترجح بين الابداع والاتباع ، وبين مبصر في الظلمة ، يعود الينا مـــن رحلة النفس ومغامرة التجربة بكنوز الحقيقة القابعة في أعماق ذلك المحيط الهائل المضطرب في نفسه .

والناظر في واقع الشعر العربي الحديث يقع عـــلى مثل تلك المستويات المتباينة في النجاح بين شاعر متعثر بوطأة حمله ، مخذول فيه ، وشاعر يراود الرؤيا وآخر يتمتم ما يطرأ له من طوارىء الأشياء بهمس خفر لطيف ، فيما راودت فئة منهم التجربة الصعبة الحاملة صليب الخلق ، مطلة بهم في لحظات على المنحدر الآخر من الوجود حيث تخلع الحقيقة الطينة المتطينة بها وتخرج عن قمقم الحواس والعقل ، لتنطلق كالطيف في عالمها الخاص بها .

ولقد تلوت قصيدة « النهوض والسرب المهاجر » لعبد الرحمن عمار ، وهي قصيدة في خمس مقطوعات تمثل كل منها مرحلة من مراحل التجربة ، ففي المقطع الأول يستهل بحشد من الصور المركبة التي يتفاوت فيها حدس الابداع بين صورة مفاضة متخطفة في الرؤيا العابرة ، وصورة متهالكة ، متقطعة الأوصال ، متراكمة على ذاتها بالكد الذهني والتعمل اللذين تولدا عن رغبته في البعد عن الابتذال . فهو يصف البطل المغامر الذي يتعرض لتجربته بالقول :

كأنه سحابة من نارْ

كأنه منارة الأجيال هزها الزمان فوق سطح الدارْ

فالتمعت قفارْ

واختلجت سفائن السكون في النهارْ

فهالني لما رأيت ثورة الجسدْ . تنفج في جزائر الرياح ، تنزع الوتدْ .

فهذا الحشد الصوري يوهم ، حيناً ، بالابتكار والرؤيا ، اذ مال فيه الشاعر عن المعاني المأثورة في البطولة والجرأة وما اليها ، وحاول ان يتفق بصورة جديدة مفاضة عن معاناته الذاتية ورؤياه الخاصة . الا ان الناقد المتبصر ، لا يخدع بخداع الجدة والطرافة في الصور غير المألوفة ، اذ يتبين له ان المظهر تبدل وتعدل ، فيما اقامت الصورة على جوهر الشعر القديم في الخطابية المتمثلة بالغلو الذي يخلب القارىء ، ويوهمه بتعظيم أحجام الأشياء ، وتضخيم هالتها ، وتأديتها بالانفعال الصاخب والدوي الذي لا يخلف الا الفراغ . وقد بدا هذا التهويل الفاقد المؤدى الانساني بتمثيل البطل بسحابة تشق جوف النار ، وهو تمثيل يروّع القارىء ويصعقه بالخرافة والغرابة ، دون ان يكون له وقع في الرصيد الجدي للمعاناة الانسانية . وقد بدت الخطابية المهولة ، ايضاً ، بالاضافات والنسب التي تولد الغلو الفارغ الخاوي بالاضافات اللفظية كقوله: «كأنه منارة الأجيال هزها الزمان »، حيث تعاظم المعنى وبلغ غاية الغلو من نسبة المنارة الى الاجيال ، وايراد لفظة الزمان وهي لفظة خطابية ، فاقدة المدلول ، وان كانت شديدة الحماس والنزوة ، ولا نعتم ان نبصر الصورة قد تداعت وانهارت انهياراً مزرياً بما لحق بها وأنمي اليها بالنسبة الواقعية الضئيلة اذ قال : « كأنها منارة الأجيال ، هزهـا الزمان ، فوق سطح الدار » ، وقد اعترض سطح الدار هنا بما سفّه قول الشاعر وسخّف تلك الصورة الملحمية الذهنية التي تصبب وتكدى في تأليفها . فسطح الدار ، هنا ، لا يتفق مع الغلو الخارق الذي ألبه في الصورة الاولى ، بحيث بدت الصورة بجملتهـا صورة بدائية ، فاقدة التآلف والانسجام . ولقد دأب الشاعر عـلى هذا الأسلوب الصوري المتفاوت الاداء ، المنهار من ذروة الخارقة الى أدنى مظاهر الواقعية كما في مثل قوله ، « فهالني ، لما رأيت ثورة الجسد تنفخ في جزائر الرياح .. تخلع الوتد » حيث اختلت النسبة ، وتفاوتت من البون الشاسع بين النفخ في في جزر الرياح « وخلع الوتد » اذ وردت الاولى في غاية التضخيم والتهويل ، فيما تضاءلت الثانية الى اشد مظاهر الواقع ضآلة وهو الوتد . وقـد تردى

الشاعر ، عبر هذا البيت ، فضلاً عن ذلك ، باللفظة النثرية الواعية التي يقرر فيها معنى الأشياء تقريراً ويحكم عليه حكماً نفسياً واقعياً ينبو عن الأجواء الذاهلة المحدقة به . نرى ذلك في لفظة « هالني » التي نزع فيها من التمثيل بالرؤيا الانفعالية المصطنعة الغالبة على شعره ، الى البيان العقلي البارد ، المنبوذ في الشعر . وبخلاف ذلك كله ، نقع في الصورة التالية : « واختلجت سفائن السكون في النهار » على شيء من الحدس المتآلف الذي يتلمس للتجارب النفسية مؤدى عميقاً لها من اكتشافه الروابط البعيدة النائية بين النفس وما يطالعها في عالم الحس . ونقع في هذا المقطع ، أيضاً ، على حوار بين الشاعر والبطل وهو حوار شعري ، عفّ فيه عن السرد بالحادثة وما اليها ، الا انه عاد في نهايته الى التردي بذلك الايحاء اللفظي الذي يفيده الشاعر من تكرار الألفاظ بذاتها تكراراً يفضح عجزه عن الخلق : « وغاص في الغبار ، وسار سار سار ، وطار طار طار » — وهذا الحشد من الأفعال لا يؤدي اداءه ولا يفضي بالشاعر الى غايته من القول ، لأن الألفاظ بقيت فيه على طبيعتها التقريرية ، مؤثرة بالغلو الشكلي الواهي الضعيف المداول .

ذاك كان المقطع الأول الذي خصه بالبطل ، وهو الوجه الايجابي الذي يعانق الطموح ، ويهزأ بالمخاطر ويأنف من الاستقرار ، أما في المقطع الثاني ، فيطل علينا وجه الوالدة ، وهي ترمز هنا الى عاطفة المحبة الداجنة التي تحرص على السلامة والاستقرار وتجزع أشد الجزع من المغامرة . فالابن يمثل الطموح والرغبة بالكفاح ، والوالدة تعنى بسلامته وكيفما تيسرت لها . الا ان صورة الوالدة تبقى مموهة في هذا المقطع ، اذ يلمح اليها بالمامة عابرة ، ثم يميل الى تمثيل طموح ذلك الفتى وصحبه بما لا يخرج عن الشائع والمألوف في تقليد هذا المعنى ، وان كان الشاعر خاصاً ، مكدوداً ، لا يخلو من التعمل والافتعال والتهويل ، وهي أمور تطغى على معظم أجزاء القصيدة ، فهو يقول :

يا أمة لا تجزعي ، ألست تعرفينهم — أوديس والرفاق

الراحلين ، والنسيم ضمة اشتياق ، عبر هدير الموج في بحارْ
مطموسة الأعماق والقرار ، يوجهون في الدجى مراكب الأخطارْ
صوب الجزائر البعيدة المدى – المجهولة الحدودْ
ومن عيونهم تظل صورة الوضوح والنهارْ
تعكس في طياتها الآمال والأهداف
واه يا أهداف ... يا عصيّة الوصولْ .

وقد نستطيع أن ندعو هذه الصورة بالصورة التفسيرية ، المتطاولة بالجزئيات والنعوت والظروف والعواطف والاضافات ، بحيث تتهالك العبارة وتفقد الصورة قدرتها على الايحاء ، وتسوق القارىء الى التضجر من الاسهاب الذي ينم عن عجز في ابتداع الصورة الموحية النافذة القاطبة والتي طالعتنا ، حيناً ، في قوله : « واختلجت سفائن السكون في النهار » . وتطغى على هذا المقطع جميعاً ، نزعة التقصد والتفكير المدرك لذاته بحيث تبدو الصورة ذريعة واهية للفكرة الواعية التي يتمثلها الشاعر بهدوء في ذهنه . فهـو يريد أن يقول أن أوديس وصحبه يواجهون الأخطار ، في سبيل تحقيق الأهداف التي تحفزهم وتدعهم يهزأون من المخاوف في مواجهة المجهول . وقد كسا الفكرة الأولى، فكرة الجرأة بحلل الصور في النسيم والموج والبحار والقرار والدجى والأخطار والجزائر البعيدة المجهولة الأطراف . ثم مال الى تعليل ذلك تعليلاً نابياً ذهنياً تجريدياً بالأهداف الواضحة العصية الادراك . وذكر الأهداف بلفظها العادي المباشر ، يفضح النزعة التفسيرية التعليلية الواعية ، كان الشاعر ينظم أفكاراً يعرفها ويموهها بالصور والتاويل . والشاعر المبدع لا يدع الأفكار التفسيرية تطغى على شعره ، وتطفو على ذهنه ، مانعة اياه من مشاهدة الأشياء في تخوم الروح والرؤيا . كما ان العبارة في قوله : « يا عصية الوصول » لا تؤدي اداءها لأن لفظة « الوصول » لا تحيط بالمعنى في ذاتها ، بل بحرف جر يلحق بها ،

كالقول : « الوصول اليها » أو بلفظة اخرى كالادراك وما اليها مما لا يعيا عنه الشاعر الخالق .

وتمضي القصيدة في اتجاهها التعليلي الاستدراكي ، اذ يعزي الشاعر فيها البطل وصحبه عن الأخطار بعيد النجاح ، ثم ينهار الى الوعظية الخلقية المباشرة في قوله :

ليس مثل التراب ينبت السنـــا ويحصد النضار ويحمل النجوم والأقمار

فهذا القول لا يتصل بالشعر الخالق الذي لا يسيغ الأحكام الخلقية ولا يعنى بها وان كانت تجربته العامة تنطوي عليها وتقف موقفاً منها . ولعل هذه الآفة تصحب معظم الآثار الالتزامية في الشعر ، اذ يعمد الشاعر الى التقييم والتعليم ، ساقطاً من الجو الشعري الذي يعاني فيه الأشياء الى التفكر بها والحكم عليها .

وفي المقطع الثالث تطالعنا صورة الوالدة ، من جديد ، أشد وضوحاً وتألقاً ، هي الوالدة العربية المعروفة ، والدة الحسرة والهموم واللوعة ، والدة الخوف على اولادها ، التي تحن اليهم وتبكي لهم وتسأل عنهم تساؤلاً واجفاً مريراً :

« ابني الوحيد غاب ،
يا أرضنا داريه
ابني الوحيد غاب ،
يا ليتني بمهجتي أفديه .

أو قوله :

– يا أمه تريثي ما طوّل الغيابْ
– من أنت لا أراك
– أنا الدليل والرسول
أنا الندى والغيث والسحابْ

ماذا تريد يا سحاب .. يا ندى
أشفته هناك
خذني اذن اليه — دلني عليه
لكي أبوس ... آه ... مقلتيه

الا ان الشاعر يتردى في بعض هذا المقطع بالتثاوب والتطاول في العبارة والصورة ، مسرفاً بالاضافات والألفاظ التجريدية الباهتة كقوله :

« يا أمه ، من مقلتيها فجرت أصابع الأمس على ثرى الطلول ، توهج ، الفؤاد والدموع »

فهو يضيف الأصابع للأمس ويلحقها بحرف جر ، ثم يضيف الثرى الى الطلول والتوهج الى الفؤاد ويردف بالعطف ، دون أن يشد أسر العبارة بعمق الرؤيا التي تخفف من وطأة الوصفية والسردية . والأشطر السابقة باهتة الدلالة ، متهالكة ، تعذرت على الشاعر فيهـــا قدرة التجسيد . ويفتقد الشاعر سياق الصورة الحية ، ويؤلف صورة بشتات من الأفكار والنسب والتآويل والتعاليل والتجريدات ، خابطاً فيها ، خالطاً حابلها بنابلها اختلاط العياء والتناثر وانطفاء الرؤيا الشعرية :

وابتدأت أجنحة الشموع
من نغم الحنين ، في تشابك الضلوع
تذيب ذاتها ، فيحرق انطفاؤها البطيء رقعة النخيل .

وفي المقطع الرابع يعقّد الشاعر التجربة ويكف فيها عن التأوهات والأوصاف الرثائية النواحة ، والمعاني التهويلية والصور الحلزونية المطّاطة، الفاقدة الشكل والاداء ، ويعرض لأحوال من أحـــوال الكفاح ، ناظراً في واقع العصر ، معانياً لأزمة العنف والسلم فيه ، رامزاً الى الأول بالرمح والى الثاني بالزيتون الذي يبرى ، فيستحيل الى رمح للبطش والقتل ، ثم يكرر الرمز الى الأول

بالنار وما يصحبها من حريق ، وما تخلفه من قحط ودمار ، والى الثاني بالعين التي تنبت الخصب والأرزاق . وكما استحالت الزيتونة الى رماح متوحشة ، فان العين تغور كذلك في كهف الوحش المتلمظ المنتشي بنشوة الدم :

أبروا سارية الزيتونْ
أبروها كالرمح المسنونْ
غذوها بلهيب الجمر ..
لا تطفئها الا العين الدوارة
غذوها : فالعين الواحدة الثرثارة
العين تغور ، تتناثر في الكهف شظايا
والوحش المخمور ، بلا وعي ، يرغي ويدورْ ..

وفي هذا المقطع حديث عن الصخرة التي « تقفل باب الكهف » والتي « تجرح قلب القديس » . كما يقول الشاعر ، والصخرة الجاثمة على كهف الوجود ، هي اشارة الى اليأس من الخلاص والتحرر من الفساد ، ونزعة القوة والبطش والاستبداد والعبودية وما اليها ، وهي التي تكاد أن تجعل المرء يلحد بحكمة الله في خلقه: « جرح في قلب القديس » . الا ان الأمل في نفس الشاعر يبدو أقوى من اليأس ، فيدعو صحبه الى الصبر والاحتمال والتزيي بثوب الحملان ، اذ لا بد لهم من الخلاص ومن مطالعة فجر الحرية الجميل:

ألقوا الهمّ عن الأكتافْ
واخفوا أجسادكم بجلد خرافْ
فغداً نخرج في ثوب السر
ونطوف الأرض ، ونجني أحداق الفجرْ ،

ولعل هذه الأبيات هي أجمل أبيات القصيدة اذ وفق الشاعر الى الصورة

الايحائية القاطبة ، المتحررة من الاضافات والتاليف الذهنية المجموعة علي التنافر اللاعضوي .

وفي المقطع الأخير تنقشع الأزمة ، بعد ان تدلهم ، اذ يقول الشاعر انه بعد ان مرت السنون العديدة والتحمت الشعوب فيما بينها ، اسقطت قوافلها الحدود الزائفة بالثورة التي خلفت اثرها الموتى ، معانقة فجر الحرية بعودة أوديس كالطائر ، منتظراً ، وقد امتطى الشاعر لهذه المعاني الصور المفتعلة ، هرباً من الابتذال ، مسرفاً في التوسل بالملامح الانسانية ، على غرار أصحاب البديع من قبل كقوله : « فاسترسل التداخل ، وارتشفت قوافل ، تصلب الجدران والدوائر » .

واننا اذ نوجز القول في تلك القصيدة نخلص الى المبادىء التالية :

— ان الصورة الشعرية كيان عضوي حي تتولد بالحدس النافذ الى روح الأشياء لتستطلع ضميرها ، وانها لا تقوم علي حشد الاضافات والتأويل والاستطراد ومزج الألفاظ الحسية بالألفاظ الذهنية التجريدية ، كما انها اذ تتطاول بالايضاح ، تتفكك أوصالها وتفقد ايحائيتها .

— ان الموقف الذهني الواعي اذ يصحب الشاعر في تجربته يضفي علي الصور صفة الافتعال والبديع ، فتغدو كذريعة خارجية واهية لتأدية أفكار معدة سابقاً في الذهن ، كما انها تطغى على القصيدة بالنزعة التعليلية التفسيرية ، مما يفقدها الذهول ويمنعها من تلمس الحقائق العميقة النائية .

— ان الموقف الفكري او الاخلاقي او الوطني ، اذا لم يستبطن في ضمير النفس والتجربة ، يميل بالقصيدة الى الوعظية والاحكام الأخلاقية والتقارير الفكرية .

— وفيما يختص بهذه القصيدة ذاتها ، فانها أتت كمجموعة من الصور المتطاولة المنهارة بذاتها ، الا اقلها ، ومن الأفكار الطارئة والأحكام الواعية ،

مع قليل او كثير من التهاويل الخطابية المتضخمة بالغلو ، مما أفقدها المسوغ الفني ، فأخذت من الشعر القديم مواقفه الانفعالية الحماسية المختلة النسب ، الفاقدة النمو العضوي ، ومن الحديث نزعته الصورية والتزامه لقضايا العصر ، دون ان يوفق صاحبها فيها بالنهوض الى مستوى التجربة المعاصرة المحكمة الاداء ، المالكة لزمام نفسها ، المطلة على غيب الأشياء بالرؤيا والذهول .

* * *

والقصيدة الثانية التي نتعرض لها هي قصيدة « حديث خاص مع أبي موسى الأشعري لأمل دنقل من القاهرة . وتقع هذه القصيدة في أربع مقطوعات ، تتنافر ، ظاهراً ، وتتآلف ضمناً في تجربة واحدة مرتبطة بضمير العصر والواقع . يستهل الشاعر في المقطع الأول بالقول :

إطار سيارته ملوث بالدمْ
سار ولم يهتمْ
كنت أنا المشاهد الوحيدْ
لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليوميهْ
وحين أقبل الرجال من بعيدْ
مزقت هذا الرقم المكتوب في جريدة مطويهْ
وسرت عنهم ما فتحت الفمْ ..»

ومنذ هذا المطلع ندرك انه يقف موقفاً من قضايا عصره وانه ينعي عليه قساوته وأنانيته . فهو عصر فاقد الضمير ، لا يأنف فيه الانسان من الجريمة ما دامت مستورة ، لا يؤخذ بها ، ولا يعاقب عليها ، كما ان الآخرين يسهمون معه في اخفاء جريمته بالصمت واللامبالاة بمصائر الناس ، حرصاً على السلامة ، او امتناعاً عن الاهتمام بكل ما لا يلقون فيه خيراً مباشراً لأنفسهم .

فهذا السائق عني بنجاته ، كما ان الشاهد اعتصم بالصمت فكأن النـاس

يعدون في هذا العصر واطارات مصائرهم وحياتهم ملطخة بدماء الأبرياء ، يسحلونهم بعجلتهم المهووسة السريعة ، الفاقدة الصواب ، كما ان من دونهم من الآخرين يسيرون في الحياة وهم مشاهدون صامتون للمنكر ، يقبلون به ولا يفضحونه ولا يثورون عليه .

واذا كان الشاعر قد توسل في هذا المقطع الوقائع الجزئية ، فان التجربة التي تنطوي عليها هي تجربة عامة ، بحيث تغدو الطريق طريق الحياة والمصير والسائق المهرول الى غايته على جثث الضحايا يغدو رمزاً للطامعين في الحياة، لأهل الاستعمار الملطخة عجلات مراكبهم بدماء الشعوب ، او قد يكون الصهاينة الدائبين الى تحقيق اطماعهم ، يقربون لها القرابين البشرية من شعب مخذول ، تلقى جثث أبنائه على قارعة الطريق ، فتطمس معالمها الصحف ويقف العالم كشاهد صامت لهذه الجريمة المنكرة . وهكذا فان الشاعر ينفذ من الواقع اليومي ، الجزئي ، العارض ، الى الواقع الانساني العام الدائم ، واقع الانسان الذي لا يحفل الا بخلاصه وبادراكه لمطامعه وان مشى فيها على الدماء والأشلاء.

ومعظم أحداث هذا المقطع هي رموز واقعية ، اذ استنبطها القارىء تطلعه على ضمير الشاعر ونواياه ، فالصحيفة تشير الى ان الصحافة تسهم في اخفاء معالم الجريمة بصمتها عنها وتمويهها لقضيتها . وحسب ، بعد ان افتقد القيم والمحبة التي لا تميز فيها بين مصير الفرد واي فرد آخر ، كأنهما ذات واحدة.

ومن الناحية الفنية ، فان الشاعر تنكب عن الصور وعمد الى الاحداث اليومية الحفرة ، يستطلع منها الدلات التي تنطوي عليها والتي لا يتفطن اليها الانسان في زحمة حياته وفي الفته لها وانشغاله عنها ببؤسه الخاص به . وذاك كله يطلعنا على ان كل شيء في الوجود مهما كان عارضاً وجزئياً وعابراً ، يغدو مادة للشعر ، اذا وفق الشاعر الى استطلاعه والنفاذ فيه والخلوص منه الى الارتباطات الخفية التي تربطه بالمصير العام ، وهكذا فان التجربة الشعرية قد تنطلق من الاطار الجزئي ، ولكنها لا تبلغ غايتها وتكاملها ، الا اذا نمت

بذاتها وغدت صنواً للتجربة الانسانية العامة . وهذا ما يجعلنا ، ابداً نقول ان الوجدانية الضيقة هي صنو للواقعية الفذة ، المتعمية ، الفاقدة البصيرة التي تشاهد الأشياء ولا تستطلعها ولا تفك رموزها .

وبعد ، فما هي العلاقة بين هذا المشهد بأبي موسى الأشعري ؟ قد يبدو انه لا علاقة ظاهرة بينهما ، الا ان التمعن في مدلول الاحداث يسوقنا الى الاعتقاد بان الشاعر حاول ان يربط قضية الظلم والضعف والجبن في الشهادة بمبدأ عام في الوجود وان يوحد بين مصير الانسان في عصرنا وما دونه من عصور. ويصعد الشاعر هذه المشكلة في المقطع الثاني بقوله على لسان أبي موسى :

«حاربت في حربهما
ولما رأيت كلاً منهما متهما
خلعت كلاً منهما
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعه
لكنهم لم يدركوا الخدعه !

ولقد حاول الشاعر ، هنا ، ان يعثر على وجه آخر للمشكلة ، على وجهها السياسي ، اذ حاول أبو موسى ، في سعيه الى الخير ، ان يعيد الانسان الى حريته ، الى المبادرة بمبادرته ورؤية الحق برؤيته الخاصة ، الا ان الشعب أقام على عبوديته لزعمائه ، يبصر ببصرهم ويفكر بتفكيرهم ، فكأن الشعب تحول الى شاهد غبي ، يقتفي أثر سواه ، يوحد بين الفرد والعقيدة ، ولا يجد سبيلاً الى التمييز بينهما. وكأن الشاعر أراد في هذا المقطع ان ينعى على الشعوب جهلها وانسياقها الأعمى اثر الزعماء الذين يغررون بها الى الظلم والباطل . ولقد توسل لذلك حادثة من التاريخ ، كما توسّل في المقطع الأول أحداثاً من واقع عصرنا ليبين وحدة الانسان واقامته على طبائع العبودية والانقياد والطاعة العمياء التي لا يحفل فيها بمصير العدل ولا يدافع عن الضحية كذلك الشاهد الذي اكتفى من الأمر كله بأن يغطي وجه الضحية بالصحيفة .

وفي المقطع الثالث يؤدي لنا مشهداً آخر ، متبايناً في ظاهره عن المشهدين الأولين ، متفقاً معهما في جوهره بالدلالة على نزوع الانسان الى تحقيق غايته، غير آبه بما يبذل في سبيلها من خدعة ونفاق :

حين دلفت داخل المقهى — جردني النادل من ثيابي

جردته بنظرة ارتياب — بادلته الكرها

لكنني ناولته القرش .. فزين الوجها

ببسمة كلبية بلها ..

ثم رسمت وجهه الجديد فوق علبة الثقاب

فمن يكون النادل بالنسبة الى الشخصين السابقين ؟ ان يمثلهما معاً ، السائق والشاهد ، هـو لم يحفل بالدالف عليه ولم يكرمه ويؤد لـه مراسم الرضا والاحترام ، الا بعد ان نقده مالاً . فهذا النادل أيضاً ، لا يعنى الا بتحصيل المال ، كما ان السائق لم يعن بمن صرعه على قارعة الطريق ، مقتصراً على العناية بأمر خلاصه وتأمين خيره الخاص به وان كان ثمنه حياة الآخرين . وهـو الشاهد أيضاً ، في لامبالاته وحرصه على العافية وان كانت مصلحة النادل قد تمثلت بالمال ، فبدت اكثر صراحة من مصلحة السائق والشاهد ، معاً . وهكذا فان الشاعر في تأمله بظاهر الأشياء يخلص الى اكتشاف الوحدة العميقة التي تؤلف بينها ، بالرغم مـن تفاوت المظاهر وتبـدل الأشخاص والأحداث والزمن . انه ينظر الى الانسان ويحاول ان يجمع حقيقته من شتات الحقائـق المجزأة ، المنقسمة والمكتومة في الوجود .

وفي القسم الثاني من القصيدة يشير الى وجه آخر من وجوه العبودية التي تسيطر على الشعب ، ففضلاً عن عبودية العقيدة والزعامة ، تلك عبوديـة التقاليد التي رمز اليها ببكاء الشعب لموت عروس النيل وصلاته لها ، مزدحمين بالزوارق ، حتى اذا عادوا مما كانوا فيـه ، انطلقوا يهزجـون ويأكلون

ويسكرون ، أغبياء في أفراحهم وأتراحهم ، يقبلون على احدها ويميلون الى الآخر بالغريزة والتقليد الأبلهين . فبينما تراهم يبكون ويعولون ، اذ هـم يضحكون ويطربون ، حتى موتهم هو موت أبله ، يغدون فيه طعاماً للأسماك ، يموتون فقراً وبؤساً وبالصدفة ، ولا يعرفون معنى الموت الكبير :

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر ، لكـي يشاهدوا عروس النيل — عند الموت
في جلوتها الأخيرة ، وانخرطوا في الصلوات والبكاءْ
وجئت بعد أن تلاشت الفقاقيع وعادت الزوارق الصغيرهْ
رأيتهم في حلقات البيع والشراء ، يقايضون الحزن بالشواءْ !
تقول لي الأسماكْ ، تقول لي عيونها الميتة القريرهْ
ان طعامها الأخير ، كان لحماً بشرياً ، قبل أن تجرفها الشباكْ
يقول لي الماء الحبيس في زجاج الدورق اللماعْ
ان كلينا يتبادلان .. الابتلاعْ
تقول لي تحنيطة التمساح فوق المنزل المقابل :
ان عظام طفلة .. كانت فراش نومه في القاع

ذاك كله دليل على تفاهة الشعب وعقم مصيره وسيره فيه بالبؤس من الجهل والانقياد والعبودية .

الا ان الشاعر يقع في هذا المقطع بالأحكام الذهنية التي تظهره لنا متفكراً ، أكثر منه معانياً كمثل قوله : « رأيتهم في حلقات البيع والشراء .. يقايضون الحزن بالشواء » . أو قوله : « ان كلينا يتبادلان الابتلاع » حيث بدت المقايضة والمبادلة كأداة ذهنية واعية للحكم على تصرف الآخرين حكماً انسانيـاً او أخلاقياً لا تسيغه التجربة الشعرية . وقد استحال الشاعر بذلك الى واعظ بوعظ مباشر مسف ، فيما كان يعظ في المقطع الأول بالمشهد الأصم المنطوي عـلى

زواياه ودلالاته. فالشعر الصافي يأنف من الوعظ والتقييم اذ انهما مظهران من مظاهر السقوط تحت وطأة المعارف الذهنية والمواقف الانسانية الشائعة المبتذلة. فالأحكام الوعظية، أقومية أم أخلاقية، هي أداة من أدوات النثر، اذ ان الموقف الشعري يستبطن في الرؤيا التي يتمثل بها الشاعر الأشياء.

وفضلاً عن ذلك كله فان العبارة الشعرية متهالكة، عيية في هذا المقطع، تدنو من الصياغة النثرية العامية. واذا كان الشعر المعاصر لا يأنف من الحوار العامي وبعض الألفاظ العامية، فذلك للافادة من طبائعها الفولكلورية وما يواكبها من ظلال ايحائية لا تتيسر لما دونها من الألفاظ. ولكنه يأنف أشد الأنفة من العبارة المتهلهلة، المنساقة انسياقاً تقريرياً بفقد الشاعر القدرة على النفاذ والرؤيا.

الا انه، مع هذا، أقام على تطوير تجربته الواحدة، جامعاً لها المشاهد المتعددة التي يتبدى عنصرها الواحد. فالشعب الذي انقاد انقياداً اعمى لزعمائه في ضلالهم وباطلهم، هو ذاته ينقاد الى ضلالات التقاليد، غبياً فيما يعانيه من بؤس، وبائساً فيما يطرب له من افراح. وعبر هذا السياق تتم الوحدة النفسية في أقسام القصيدة، جميعها، نازعة بذلك الى التكامل والشمول.

وبعد ان شاهد الشاعر مظاهر العبوديات المتباينة في الأفراد والجماعات، تنزع به القصيدة الى مرحلة أخرى، مرحلة التطهر من أدران الآخرين ومن عاداتهم وتقاليدهم وما ختموا به من خواتم العبودية وما وشموا به من شامات الغباء:

« خلعت خاتمي وسيدي
فهل ترى أحصي لك الشامات في يدي
لتعرفيني حين تقبلين في غدي
وتغسلين جسدي
من رغوات الزبدْ

وهذا الصوت هو صوت أبي موسى ، اي الشاعر ، محاولاً ان يخلع عن ذاته رق الأسياد وعبودية الآخرين ، مغتسلاً من الزبد العالق على جسده عندما انساق اثر الناس في تيار حياتهم الغافلة .

وهنا تشرق الرؤيا في نفس الشاعر ، فيكف عن نقل الاحداث الواقعية الى الرموز العميقة الغائرة في الوجدان والتي لا تطالعنا في جزئيـات العـالم الواقعي ، بل تحدس بتماسك ونمو وحيوية في مفازات العالم الداخلي كصور يبصرها النائم في حلمه او كحقائق أعمق وأثبت من الحقائق الخارجية المبذولة :

في ليلة الوفاءْ ..
رأيتها فيما يرى النائم ، مهرة كسلى
يسرجها الحوذي في مركبة الكراءْ
يهوي عليها بالسياط ، وهي لا تشكو ولا تسيرْ
وعندما ثرت وأغلظت لها القولا
دارت برأسها .. دارت بعينيها الجميلتينْ
رأيت في العينين زهرتينْ
تنتظران قبلة .. من نحلة هيض جناحها ، فلم تعد تطيرْ
رأيتها — فيما يرى النائم — طفلة حبلى
رأيتها ظلاً
وفي الصباح ، حيناً شاهدتها مشدودة الى الشراعْ
ابتسمت ولوحت لي بالذراعْ
لكنني عثرت في سيري
رأيتني .. غيري

وعندما نهضت ألقيت عليها نظرة الوداعْ

كأنني لم أرها قبلاً

فأطرقت خجلاً

ولم تقل أني رأيتها ليلا.

ففي هذا المقطع يتسامى الشاعر عن الأعراض والجزئيات ويدرك تلك الأصقاع التي أشرنا اليها حيث تبدو له حقائق الأشياء كالأطياف النائية ، في عالمها الأول ، وتلك هي وظيفة الخلق في الشعر ، حيث تتعفى مظاهر الفكر المتفكر ، الواعي ، وحيث تسقط حدود العالم الحسي والتقرير والادراك والتشبيه وحتى الاستعارة ، فلا يعود يفهم المعاني والحقائق بل يبصرها في أشكال مستفادة من الواقع الحسي وان كانت غريبة عنه ، لا توجد فيه بذاتها. فالمهرة الكسلى التي تزجى وتزجر ولا تريم ، واستحالة عينيها الى زهرتين وتحولها الى طفلة حبلى والى امرأة مشدودة الى الشراع ، ان ذلك كله لا يعدو ان يكون ملمحاً من ملامح الرؤيا الداخلية التي تمثلت له بها الأشياء ، بعد ان تشققت طينة الحس والواقع والفهم العقلي المقنن في حدود المنطق . والسوية الشعرية لا تقتضي هذا الصفاء والانجذاب كزي من أزياء التعبير ، أو كقيد من قيود الصعوبة الخارجية ، بل لأنه السبيل الوحيد للاتصال بالحقيقة ذاتها ، دون مقارنة او تشبيه او تحديد يحنطها ويسقطها الى شلو تافه فاقد الدلالة . فالشاعر نفذ هنا وعبر جدار الأشياء ومجازها وخلص الى الروح حيث تتحول مظاهر عالمنا العقيم الأعمى الى مظاهر أخرى اكثر شفافية وتماثلاً مع الحقيقة الكاملة غير المقيدة او الساقطة . ولقد اتحد هذا المقطع بوحدة عضوية وتألقت صوره ومدلولاته بنسب حية ، فلم تتباطأ الصور وتتطاول بالاضافات والنعوت والظروف والنسب النابية بين الألفاظ التجريدية والألفاظ الواقعية كما هو مألوف في الساقط المصطنع من الشعر الحديث ، بل ان الصورة نفذت الى

مدلولها بذاتها وبتعبيرها القاطب . والمهم في ذلك كله ، ان الأبيات والأشطر جميعها هي مراحل في تطور الرؤيا ، تنمو نمواً من قلبهـــا وتتطور تطوراً عضوياً بها ، ويكاد الشاعر يخلص منها ، حتى نشعر أننا أمام أثر فني متكامل في غايته ونهاية مطافه .

وبعد ، ماذا أراد الشاعر أن يقول في ذلك المقطع ، وما هي علاقته بالتجربة العامة التي تنتظم القصيدة ؟

قدمنا فيما سبق ، ان الشاعر ولج في هذا المقطع الى استطلاع الحقيقـــة والخلاص ، نازعاً الى التطهر مما نقم عليه وأخزي به في واقع الانسان الذي يعاصره او الذي تولى في ماضي العصور . فتجربته هنا هي تجربة الانسان مع الحقيقة والحرية الفعليين ، يتراءيان له في رؤاه ويخذل بهما في واقعه ، يعانقهما ويعايشهما بالحلم والوجد وينفق ليله معهما ، حتى اذا أطل عليه صباح الواقع القاسي المتحجر فانهما يبارحانه ويخلفانه في وحشة وخواء .

ومما لا شك فيه ان الرؤيا الشعرية الصافية تعسر على الفهم والاحاطة الشاملة. ومهما أديت للقارىء منها ، فانك لا تزال تشعر انك أديت منها أقلهـــا ، والسوية في ذلك ان تعانقها ، ان تطوف فيها بما طاف فيه الشاعر . ان تكون واياها وتتحد فيها بالمذوق والحدس والمعاناة او تفوتك روحها . ومع هذا نقول اننا نقع في هذا المقطع على رموز تطلعنا على عمق اتصال الشاعر واحساسه بروح المظاهر الشعرية ، فكأنه درسها دراسة تأملية شعورية ، فتفطن الى ما قد تنطوي عليه من دلالات عميقة في النفس وان كانت الدراسة العقلية تأباها وتأنف منها ، ولا تقرها . فهناك المهرة الكسلى ، كرمز للبكارة الاولى والأنثى في فتونها وبراءتها ، الا انها مهرة بائسة تساق وتزجر وتشد الى عربة الكراء ، يمتطي عربتها الآخرون ويقودونها الى غاياتهم ومآربهم . فهي مهرة مقهورة على أمرها ، يتعسف بها الحوذي ويلهبها بسياطه الفاجرة العاتية . وهنا يجتمع

الواقع والمثال في رؤيا الشاعر ، حرية الشعب وعبوديته التي يزجي ويزجر فيها ويجر عربة العبودية لمستغليـــه وأسياده ، لذلك بدت تلك المهرة كسلى ، تضرب « فلا تشكو ولا تسير » كأنها أصيبت بالخمول والانحطاط . والشاعر في توقه الى المثال يثور ويلفظ القول ، معبراً عن سخطه ونقمته لذل شعبه وعبوديته ، الا ان المهرة تنظر اليه ، وقد تفتحت في عينيها زهرتا الجمال اللتان تتوقان الى نحلة تخصبهما ، فيما بدت النحلة مهيضة الجناحين ، لا تقوى على الطيران . فكأن النحلة هنا رمز الى تـــوق الشعب لقائد يحرره ورغبتـــه في الخلاص ،، دون ان يكون له مسعف يجبره . وتتوالى الصور عبر الرؤيا ، فيبصرها طفلة حبلى ، توشك ان تضع مولودها وتحقق وجودها ، بالرغم من فتوتها ، الا ان تلك الرؤيا تشرع بالانقشاع والزوال ، فيما يزول الليل الذي تطيب له فيه الاحلام ويحقق فيه الانسان ما يتمناه بوهم يتوهمه . واذ أطل الصباح ، وهو صباح الوعي والامتناع عن الحلم والوهم ومواجهة الحقيقة ، تتولى عنه تلك الرؤيا ويعود الى الانسياق في تيار الناس والحياة اليومية التافهة ، يحتسي سجائره كأداة للخدر والوهم واللامعنى . وقد أفصح عن ذلك بوضوح في قوله :

لكنني عثرت في سيري

رأيتني .. غيري

ويستهل القسم الثالث برؤيا يمثل فيهـــا القحط والجوع كنتيجة للجهـــل والعبودية ، حيث تحترق السنابل والضروع « ويتزاحم الأطفال في « لصق الثرى وتتساقط الأقراط من آذان عذروات مصر وتطهو الأم طفلها » . وهذا المقطع يترجح فيه الشاعر بين الدلالات اللطيفة الخفرة والأحداث التي لا تخلو من التهويل والغلو . وفي مقطع آخر من هذا القسم يبدو الشاعر ، وقد استسلم لقدر الأشياء ، شاعراً بخذلان الكلمة وضعفها أمام جبروت المتجبرين . ونقع على مقطع آخر من الشعر الصوري المتآلف الجميل في قوله :

عيناك لحظتا شروقْ
أرشف قهوتي الصباحية من بنهما المحروقْ
واقرأ الطالعْ .. وفي سكون المغرب الوادع
عيناك يا حبيبتي شجيرتا برقوقْ
تجلس في ظلهما الشمس وترقو ثوبها المفتوقْ
عن فخذها الناصعْ .

وهذا المقطع هو مقطع من النجوى لحبيبته في غزل ظاهر . ابداع عميق ، وجوهره حنين وتبتل الى الحرية وتوق الى معانقتها . لكنه يشعر انها راحلة لا تدركها الجموع التي تبقى على جهلها وتناحرها وفقرها .

وبعد ، فهذه قصيدة من الشعر المعاصر التي تنمو الى نهايتها نمواً عفوياً حياً ، عبر رموز تتفق بها فيما وراء الظاهر والمبذول والمرتجل ، وانا لنشعر ان الشرح يظل دونها ، ككل شعر أصيل .

أما سائر قصائد العدد[1] ، فتترجح بين مستويات متفاوتة من النجاح فهناك قصيدة خلدون الصبيحي « القضية » وهي قصيدة عذبة الايقـاع ، جميلة المضمون ، لا تخلو من اللمح الايحائية والنزعة الانسانية الشهمة الشريفة . واذ كانت لا تنطوي على اتساع القصيدة السابقة وتعدد مراحلهـا وانجرافها في الرموز ، فانها اشبه بمغناة انسانية حميمة او نوع من الحوار بين الشاعر ونفسه في موقفه من القتال للعودة .

أما قصيدة « الشيخوخة والحب » لمحمد ابراهيم أبو سنة ، فقد استهلها الشاعر بنوع من الصور المتفككة المتنابذة بين الألفـاظ الحسية والتجريدية والاضافات والشروح ، نازعاً فيها من حاسة الى حاسة ، ناسباً الى الأشياء ما لا ينتسب اليها بنوع من الحذلقة البديعية التي عادت تطغى على الشعر الحديث في نسبة الحسي الى النفسي والنفسي الى الحسي بالافتعال والتعمل :

---

١ — في عدد مجلة الآداب ، تشرين الثاني ١٩٦٨ .

ما الذي ينبت في سهل الدموعْ
فيْ العيون الضارعة – بين أوراق الغيوبْ
هذه هي الزهرة في الصمت الكئيبْ
مثل جمر الحسرات ، تحرق الليل وتقتات النهارْ
تذر الاحزان في حفل الغناء
فاذا الاغصان آلاف الجثث
كفنتها في ملاءات النواحْ
هذه الريح السمومْ
انها تنبت في القاع السحيقْ
في الشباب الاحمر المنساب في نهر الضحك ..

ومع أن المقطع الأخير أشد تماسكاً عضوياً ، فان القصيدة متهالكة البناء ، فاقدة النمو العضوي ، تجتمع فيها المعاني بألفاظ غير مؤتلفة في سياق لا بداية ولا نهاية له .

أما قصيدة « البشارة » لأحمد دحبور فهي أغنية للفدائيين ، ألف فيها بين الواقع والاسطورة بتأليف خفر وان كان لا يخلو من الذهنية في بعض خطراته. وهي قصيدة حماسية بمجملها ، لا تقع فيها على الايغال الذي وقعنا عليه في قصيدة أمل دنقل من منزع للدراسة النفسية المتعمقة . ومع ذلك فهي قريبة الى النفس ، مثيرة لأشجانها وحميتها ، معاً .

وفي هذا العدد قصيدة « كليم الله أيوب » لمجاهد مجاهد – وهي قصيدة حرية بدراسة واقية يمنعني عنها ضيق المجال واستطالة هذا البحث . الا انني أشير هنا الى ان الشاعر وفق فيها في بعض الفلذات الشعرية شبه الصافية وان كانت قد تخللتها بعض الألفاظ غير الأليفة في العبارة . وأرجو أن يتسنى لي أن أدرس احدى قصائد هذا الشاعر في أبحاث قادمة . أما قصيدة الياس لحود ،

فيغلب عليها طابع السرعة وان كان صاحبها قد وفق فيها الى بعض الايماءات الشعرية العذبة .

وختاماً لذلك كله نقول ان الشعر المعاصر يحفل بتجارب عديدة لشعراء يأخذون مهمتهم بالعنت والجد ويتوقون الى مستويات فنية لم يدركها من اليهم أو من تقدمهم . الا ان تلك التجارب وان أطلت على مشارف الرؤى الشعرية الصافية في بعض فلذاتها ومقاطعها ، فانها ما زالت تقصر عن ادراك غاية الشعر النهائية التي تقتضي تحرراً من الصور التركيبية المجموعة الى بعضها بالكد والتأويل والتخريج دون لحمة نفسية او ادراك نافذ قاطب . كما ان ذلك الشعر ما زال يقع تحت وطأة المعارف المعدة في الذهن والتي تلج الى قلب القصائد بالأحكام الخلقية والوطنية ، او بالتعابير الفكرية الواعية . وفضلاً عن ذلك كله ، فان الانفعال الشعري فيها ما زال يتضخم بذاته ويعمد الى التهويل بالمعاني والصور الخارقة التي يتضاءل فيها رصيد التجارب الجدية ، مما يفقد ذلك الشعر رصانة المعاناة والاصالة النفسية في مواجهة الأحداث والتجارب.

أما النمو العضوي في الصورة والقصيدة ، فانه يتهالك عند بعضهم من اختلال النسبة بين أجزاء المعاني والمظاهر في الصورة الواحدة ، وتفاوتها في عمق الدلالة .

ومع ذلك فان تجارب الشعر الحديث غدت مرتبطة أشد الارتباط بواقع الانسان والعصر ، تعاني معاناتهما وتمثل واقعهما ، بعد ان كان الشعر أداة للبهلوانية الذهنية في شعر أصحاب المذهب الجمالي ، المفتون بذاته بالرغم من انه فاقد المضمون .

رموز الحياة والموت
في قصائد السياب الأخيرة

بيّنا في المقال السّابق الآفات التي اعترت شعر السيّاب في الشكل والمضمون وفي اكتظاظ تجربته بالرموز او الكنايات الاسطورية ، وان القصيدة الواحدة في شعره تتكرّر في القصائد الأخرى . ولقد كان ديوان « أنشودة المطر » يمثل أعماراً متباينة من تجربة الشاعر ، وفيه نموٌّ من فنّية الى أخرى ، ومن جمالية الى جمالية ترتقي عنها وتسمو حيناً بعد حين . ولقد كان في ديوان انشودة المطر قصائد متهالكة عييّة ، تحمل الانفعال وتُرهَق به وتنـوء من دونه وبخاصة في تلك القصائد التي يُحمَّل عليهـا حملاً استيفاءً لحاجة القول في التجربة السياسية التي عاصرها وفي كفاح العرب الظالمين او المُستعمرين . الا ان ذلك الديوان اشتمل على عدد من القصائد المتفوقة دون شك ، وربما مثّل بعضها التجربة العليا التي يمكن ان يصل اليها الشعر الحديث حين يرتفع عـن أديم التجربة الانفعاليـة والعصبية الآخذة بالنزق والهوس . ومع إنه تعابث بالمسيح في قصائده وتلقّفه بيسر وعسر ، فانه فطن من خـلال رمزه الى الانتصار الداخلي بالروح ، ومناصرة الحياة والتقدم والكرامة والحرية . وقد كان موت المسيح حتماً للقضاء على تنين الفساد . والرموز التي تجسد البعث في الطبيعة تتكاثر كما تكاثرت الملامح التي تجسد معالم الفناء في الطبيعة عند أبي القاسم الشّابي .

* * *

الا ان السيّاب أصيب بالداء العياء ، وتطوّف عبر العواصم العربية والأجنبية ولم تَنْجع فيه دواء وأحس بأن الموت مُقْبل عليه لا محالة ، وأنه يودّع الحياة التي أحبّها ودافع عنها وعن كرامتها ، وأراد أن يبتني لها سَويّة أخرى تمجد الانسان والكدح والحرية . وها انه الآن واقع في أنشوطة نفسه وعادت تجربته ذاتية ، فردية ، وجدانية ، بعد ان كانت عامة وشبه كلية من التوجه الى الهموم التي تضني الانسان وتعيقه عن كماله . ولقد كانت الآلام تشتد على الشاعر وتفري في أحشائه فرياً ، وهـو لا يتفطّن للباعث الوجودي العام والحكمة الكلية التي كَتَبَتْ له هذا المصير ، وكأنه مثل أيوب يكفّر عن ذنب غامض لم يعه بوعيه ولم تقترفه يداه . ومع ان جسده تداعى وكان ينقرض لحظة اثر لحظة وكان يطل عليه كل غداة بمياسم جديدة للعطب والعاهـة والمنكر ، فان ذهنه لم يفقد اتقاده وبصيرة العقل لم تطفأ فيه بل انه كان يزداد حدة في الوعي. ومن تلك الانشوطة التي أحس فيها بلعنة المصير ولاعقلانية العالم والمشيئة التي تسيره ، كانت تنبعث تجربته الجديدة وكأنه استحال معها الى أحد أبطال المسرحية الاغريقية الذين ينوء عليهم الدهر بكلكل العذاب والهلاك ولا يكف عنهم حتى يبيدهم ويجهز عليهم . لقد تباق الوعي في ذهنه وحضرت عليه مأساته ولازمته ليل نهار ، وحار بأمرها وتفسيرهـا وفقاً للسوية التي يرتضي بها العقل ويذعن لها الوجدان . ولقد تهيأ له في النهاية ان الانسان وهو رمز له لا يعدو ان يكون ضحية بائسة في يدي قدر غلاب ، لا يحفل بأنين المظلومين والمكلومين ، بل انه يغتبط بأنينهم ويتلمّظ به . ولقد أقامت الشهوة في جسده الضاوي والمتهالك ، بل انها عادت أشبه ما يكون بنار لا سبيل الى اخمادها، وكانت تعروه عليها الرؤى القانية وتحضر الأجساد العارية ويصليه الشبق بحمّى لا ينقضي أوارها . ولعل الشهوة التي تفتحت براعمها الحمراء على جسده شبه الميت ، بل جثته التي كان يحبو بها من مستشفى الى آخر ، لعل تلك الشهوة كانت ترمز الى رغبته في الحياة والقيام بين يدي الحياة رغم العدم.

انها شهوة الاستمرار بل انها كانت فعل بقاء وانتصار على الموت في ضميره المظلم المكتوم . وقصائده الأخيرة حفلت بمشاهد النساء اللواتي تتلوى أجسادهن له في موقد النار ينبعثن منه ضاريات ، متحديات ، والشاعر يشبق عليهن شبقاً لفظياً وصورياً وبيانياً ، وجسده ينحل وينسل من دونه . وفي تلك الفترة بالذات تحولت قصائده الى ما يشبه المراثي الجنائزية يقيم مأتماً لعافيته وشبابه وأمانيه ويمثل اندحار الانسان المحتوم ، ويشاهد الموت مرتسماً على وجوه العجائز اللواتي كن في زمن صبايا يثرن اللهفة والحنين . وحين أوصد باب الغد دونه ، فانه ارتد الى الماضي وكانت الذكريات تسح عليه وتنهمر كالرذاذ الذي لا يكف ولا ينقطع وقد توهجت أيام طفولته في بلدته واستعاد ذكرى أقاربه وحبيباته واحدة واحدة وبيت جده وكل من وما عرف ، بل انه تخطى ذلك الى حالة من الذهول والرؤيا ، بحيث كان الأموات الذين عفّى عليهم الزمن وأكلهم التراب ، يُبْعثون من جديد في نفسه ، وكأنهم أحياء يرزقون ، يتعامل معهم على الحبّ والمحبة والوجد واللقاء والفراق والحنين والألم والندم. لعل الحالة التي تردى فيها تحت وطأة الداء ، كانت حالة من الداء النفسي العجيب التي قد تُقدّم للباحثين السيكولوجيين مادة غنية للتحليل والتعليل وارتياد ظلمات النفس تحت وطأة مصيرها العدمي ، الفاجع . ومن لجة الموت التي هوّم في قاعها ، طلعت عليه هالة الراعية ، تلك الفتاة التي أحبّها ، وهما فتيّان في مراعي الطبيعة . كانت مثل قبس وطيف مُوَلّ في حياته ، حنانه كله فاض عليها في تلك الفترة الرومنسية من شبابه ، الا انها تولّت وابتلعها الزّمن عنه وربما غدت في تلك المرحلة جدة . الا انها تبدو في شعره الاحتضاري ذاك ، وكأنها ما زالت مقيمة في المراعي الاولى الطفولية وهو يحبّها ويترصّد لقاءها . لقد وقف به الزمن عند تلك اللحظة بل انه ارتدّ اليه بالفعل النفسي العجيب ، وعاد يتعامل مع تلك الراعية المتعفّية في الزمن وكأنها تعاطيه وتتعامل معه على الوجد والوفاء والمودة . كان السياب يؤكد عبر تجربته الشعرية تلك

ان هالة ما زالت فتاة صغرى في قلب المراعي . أولم يفطن ان الحياة تداولتها كُلّ تداول ، ووخطت على وجهها وجبينها خطوط الزمن القاتل . ولميعة تلك الفتاة التي شاغلته زمناً حين نزل الى المدينة وعرفها في دار المعلمين والتي أنفذ اليها ديوان قصائده وكانت تديره بين صواحبها . انها هي الاخرى مزقت أكفان الزمن وبعثت وأقامت الى جنبه على سرير الداء . ووفيقة ابن عم والده التي كانت تكبره بسنين وكان قد أحبها حب الكتمان والألم ، ان وفيقة تلك تنبعث وتتجلى على ما دونها وقد خصّها بقصائد عديدة في دواوينه الأخيرة وبثها وجدَه وخاطبها وكأنها حية سوية ، وكانت هذه البائسة قد ماتت منذ نحو عشرين عاماً وهي صبية بتول . وفي تلك الفترة بالذات تحضر عليه والدته انها المرأة التي أحبها ، ولم يكد يعرفها وحلّت من دونها جدته في نفسه اذ كان والده قد اقترن بامرأة أخرى اثر موتها . ان والدته هي رفيقة الموت ، تطل عليه عبر اكفانها وعند خرنوب المقابر وبعينيها الطينتين. ولكم مدّت له يدَيْ اللهفة في لياليه المؤرقة . انها كانت تستدعيه ان يمضي اليها . فهي تنتظر منذ زمن بعيد . انه السياب الرحالة الأخير المسافر يودع الأهل والأصحاب والديار والمنازل وكل ما شغف به وأحبه في الحياة والطبيعة . ولم يعد في تلك الآونة يذكر الطُّغاة والظالمين ولا مبغى بغداد الذي تَتِكّ فيه ساعة الجدار ولا سربروس ولا بعل ، لم يعد يحفل بمصير الحياة الكبير بل بمصيره الخاص به . انه هو الآن الضحية الكبرى لظالم أكبر انأى من الطاغي المتربع على سدة السلطة ، انه ذاك الذي يتربع على عرش القدر والذي لا وجه له ولا تطاله يد ولا يتحرج عليه عقل أو ضمير . وكان لا بد ان يحضر عليه الله في تلك الفترة. لقد وقف أمامه وجهاً لوجه في الحياة قبل ان يواجهه في الأبدية . وهو يود ان يذعن له ويعظّمه كما في الصلاة ، الا ان نفسه تعاصيه على ذلك وتلتهم ايمانه الطارىء وتظهر اللعنة والثورة :

منطرحاً أمام بابك الكبير
أصرخُ في الظلام استجيرْ
يا راعيَ النّمال في الرمالْ
وسامع الحصاة في قرارة الغديرْ
أصيحُ كالرعود في مغارة الجبالْ
كآهة الهجيرْ
أتسمع النداءَ يا بوركت تَسْمَعُ
وهل تجيب ان سمعت ؟ صائدَ الرّجالْ
وساحق النساء ، يا مُفَجِّعُ
يا مُهْلِكَ العبادِ بالرّجوم والزلازلِ
يا موحش المنازلِ
منطرحاً أمام بابك الكبير
أحسّ بانكسارة الظّنون في الضميرْ
أثورُ ، أغْضَبُ
وهل يثورُ في حماك مُذْنِبُ .

والسياب يبارك ويلعن في الآن ذاته ، استهل بمزمورمن مزامير الصلاة ، مسلماً أمره لله ، بل انه يطرح ذاته أمام باب الله الرحب . فهو أبو العناية ولا يتخلى عن النملة في القفر ولا عن الحصاة في قعر الماء . وفي هذه اللحظة يبدو مؤمناً بالعناية التي تنتظم الكون وتكمله ، بعضاً ببعض ، وفقاً لمشيئة كبرى . ولقد كان النمل والحصى في حقارتهما وانتظامهما في السلك العام الذي تصدر عنه الحياة ، كان في ذلك إشادة بالارادة الكلية الواعية. الا ان الشاعر ما زالت ارادته تتعارض مع الإرادة الكلية وتناقضها وتصيح بها وتثور عليها . انه صياح الانسان القديم والجديد أمام جدار الغيب والتسيير والهلاك واللاشيئية . الحياة

الّتي تلعن الموت ورب الموت . ولا يعتم الشاعر ان يعتصم بانسانيته ويهتف بالله انه هو الذي يتربص بالرجال ويسحق النساء بل انه هو الذي يسلط الرجوم والزلازل ويفرغ المنازل ممن يقطنونها . فهويتهم الله جهاراً بالقسوة والسادية وكأنه يطرب لبؤس الانسان ، يعطيه ويأخذ منه ، وبعد أن يوهمه بالخلاص إذ هو يُسلّط عليه القوى العليا ، فتُدَمِّره . انه لصراع أبدي والذي يغذّي التجربة الشعرية أبداً ، صراع النّاسوت واللاّهوت . الانسان الذي يريد أن يتَألّه ، او يريد من الله أن يتَأنْسَن ويفقه لعنة الوجود الذي يعانيه الأحياء في حياتهم التي هي مقدمة الموت . الا ان الانسان ينحدر والظنون التي تنتابه تُخْذل وضميره يتحطّم على رفضه وعصيانه . انها محاكمة الانسان لله وكان قد حسب نفسه ناجٍ من علمه ومعرفته ونسي انه مخلوق مُسَيَّر وليس خالقاً مُسَيِّراً . وفي هذا المقطع تسمو جمالية السياب وتَدِرُّ له الصور الايحائية القاطبة والعميقة . وبعد أن كان السياب يقتضي من الحياة أموراً كثيرة جُلّى ، بات يطلب السلامة اليسيرة : الغلال في الأهراء والزّرع بتعب اليدين وعرق الجبين وان يزرع وان يحصد سواه . اي انه بات يطلب المصير البسيط الاول. يفرح بأن يحيا ولا يحاكم الحياة على كل أمر ويرفض ما تهبه وما لا تهبه . انه السياب الفلاح الذي طوّف في آفاق المدينة والعالم ، ارتحل بعافيته وعاد فاقد العافية ، منهوكاً ، يكتفي من الغنيمة بالاياب كما يقول امرؤ القيس . كان يقتضي للحياة ومن الحياة أموراً كبرى، كان يصارع وينازع ويُلْحف ويثور. والآن عرف ان ذلك له كان عبثاً وسدىً وان السعادة لا تقتضي أموراً كثيرة: الفرح بالغلال ومواسم الأرض . انه متندم على رحلة المدينة ورحلة الثورة ورحلة الهدم . يطلب الوحدة في الريف . وفي أعماق تجربة السياب حركة وثنية متجدّدة ، كنا نشاهدها في قصائده الأخرى من تمثله لرموز الخصب في القمح والحقول والزهر والبراعم والخبز . وها ان تلك الوثنية الخفرة المتصوفة للطبيعة تبعث في نفسه بعد ان وأدتها المدينة في جلبتها واكتظاظها . ان في أعماق

هذه التجربة يأساً من الكفاح الانساني لتغيير سنّة الوجود. ولْيَكْتَفِ المرءُ بخير الطبيعة الذي تدرّه له ولا يتنكّد عليها بالأفكار والماهيات والمثل الحمقاء التي تخرجه من عدن الحياة الاولى المتعاملة مع الوجود بالذوق وفرح الحقول والمواسم .

والقصيدة كلها تنم عن التعب من الكفاح الباطل والسعي . ولقد أيقن السياب بأن الانسان قاصر ، مخذول ، يصارع المعرفة بالقوافي العقيمة ويتنازع مع الظنون ولا يفلح في معرفة شيء وتغيير أي شيء . ثم انه يعي قبح الانسان وعاهاته ويتمثل الشاعر وجهه الذي وخطته ندوب الزمن ويحلم بالجمال الأبدي الذي لا تُفَوِّف زهرته . ويدرك أخيراً ان العالم الذي آثره وسعى الى بنائه ، هو عالم مشوّه سطحي ، يتخذ المظهر عن الجوهر . يأس من المعرفة ويأس من الكفاح والقوة وعودة الى النقطة الاولى التي ارتحل عنها الانسان ، ليقوم بمغامرته اللاّمجدية . وكما تنازع الشاعر بين الايمان والالحاد، فانه يتنازع كذلك بين الرجاء واليأس على الشفاء ويخيل اليه أنه سيرمي عكّازه حيناً ، ويطفر ماشياً ، وحيناً آخر يتمثل بأيوب ويحمد الله حمداً ذهنياً بارداً لا شغف ولا حرارة فيه . يشكر الله لانه هو الخزاف الذي صنع الجسم وهو حقيق ان يسترده متى شاء . الا ان الشاعر يرجو الشفاء فالله قادر ان يهب الشفاء كما يهب الداء :

اني لا لأدري ان يوم الشفاء
يُلمَحُ في الغَيب
سيَنْزَعُ الأحزانَ عن قلبي
ويَنْزَعُ الدّاءَ ، فَارْمي الدّواء
أرمي العصا ، اعدو الى دارنا
وأقطفُ الأزهار في دَرْبي

ألمّ منها باقةً ناضِرَهْ
أرفعها للزوجة الصابرهْ
وبينها ما ظلّ من قلبي .

وقد ينزل به السّهاد ويلازمه ، ضيفاً منكراً عاتياً ، فيصلي كي يدرّ له النوم العذب ، يحلم بالغابة ، غابة النخيل والخوخ والرمّان والأعناب ، يحلم بكلّ جنى ، وقد علق عصاه في رمّانة وعدا . الا ان الواقع يتحجّر عليه وتقسو الحياة الجاثمة والمتجمدة في أعضائه ، فيــدرك أنه حالم يحلم وانه في الحقيقة أقلُّ من بشر سويٍّ . ولقد كانت هذه الأماني التي يصحُّ فيها جسمه وينبري من حثالته ومن أكفانه ، كانت لا تزال تعوده كتعبير عن شوقه الى متابعة شوط الحياة ، ولكن الوعي كان يتَفَجّى فيه ويفري في أحشائه باللعنة المستحيلة المشؤومة :

لَعَلّه يَحْلم أنه يسيرُ ، دونما عصاً أو عمادْ
ويَذْرَعُ الدّروب في السَّحَرْ
حتى تلوحَ غابةُ النّخيلْ
تنوءُ بالثّمَرْ
بالخَوْخِ والعنّاب والرّمانِ ، فيها يَعْصُرُ الأصيلْ
رحيقَه المُشْمِسَ أو تَألّقَ القَمَرْ
يَدْخلُها ، فيختفي تحتَ ذَوائبِ الشَّجَرْ
ويَقْطِفُ الجَنى
عَلّقَ في رمّانة عصاه ، وانثنى يأكل أو يجمعُ الزَّهَرْ .

وفي مثل هذه القصائد تنشق التجربة على ذاتها عند السياب وتغدو العصا رمز الداء والعاهة ، وغابة النخيل والخوخ والرمّان والأعناب والشمس والفجر والأصيل رمز الحياة السويّة ، المتعافية السعيدة ، يتمثّلها في اطارها الوثني القديم . بل ان هذه المظاهر السّلبية والايجابية تغدو ككنايات تسمو حتى تبلغ حدّ الرمز البسيط من انطوائها على معنى الحياة والموت .

* * *

وفي اضطجاعته السريريّة تلك كانت معالم الماضي تطل عليه وفقاً لمنطق خاص بها ، لا أحد يعلم لماذا طرأت ولماذا غابت ، ولم تفكّر بتلك الحادثة من دون سواها . وها انه يذكر فراره من العراق ، بعد ان تهدّده الموت فيه. تلك نفحة من ماضي النضال تحيا وتبعث في نفسه . غادر العراق فاراً في ليلة شرايينها فحْم وأرضها من تراب القبور . والرعد يعبث بالسفينة الهاربة والعراق تضيء أنواره في الضفة الأخرى . وهو الآن في مرقد الألم ، يبصر تلك الأضواء النائية كزهور كبيرة، يوشك ان يبصر سيقانها وكأنها زنبق نار وماء . وتلك رؤيا من أعماق الرمز ، ومن أعماق التلهف الحسي . الماضي يتراءى له عبر الداء والأضواء التي تمْتقع وتخفق على الشاطىء انها أضواء الحياة وانه الآن يستقل سفينة الداء التي تعبث بها الرياح والرعود . انها مرة اخرى رموز الحياة والموت وفراره من العراق في الليل ولدّ في نفسه مثل معاناة الداء الذي وقع بين براثنه الآن . وحدة المعاناة ولدت وحدة الصورة الداخلية وهو حين يهتف :

وأنْجُمُ الشّطّ زُهور كبارْ
أوْشَكْتُ أن أبْصِرَ سيقانَها
تمتَدُّ في الماءِ ، تَمَسّ القَرَارْ

لَمْلَمَ فَصلُ الصيف ألوانَها
كأنها أوجه حُور تَحَارْ
فيها تباريحُ الهَوَى والحياء
كأنها زنبق نارٍ وماء .

حين يهتف بتلك اللهفة الى الأضواء العازية في ذاكرته القديمة والأضواء المزهرة كزنابق الماء والنار ، ندرك انها هي رموز الحياة في شعره ، فيما تَحَوَّلت العصا والسفينة المستقلّة الظلام الى رمز للخوف والموت . انها تجربة الحياة التي تعتصم بذاتها وتتقوى على الموت . ومن رموز الحياة القديمة التي تسطع في ذهنه الأصفر المُكْفهر ، كانت تطل هالة الراعية ، انها هي الأخرى من الرموز الوثنية التي تفتحت في شعره ، الراعية في الطبيعة رمز الخصب والاقبال والسلوّ . وانه ليُدرك الآن انها ربما عَدَتْ عليها الكهولة وأنها رُبّما ماتت وامتصتها عروق اللحود ، ولكنه ما زال يحبّها . ومن يدري ؟ لعله لا يحبها هي بالذات ، وكانت قد أُخمدت جذوتها في نفسه ، وانما هو يحبّ من خلالها رمز الحياة والفتوة والخلوّ والسعادة التي نعم بين أحضانها حيناً . انها ذكريات مُحْتَضَر يحنّ الى الحياة عبر اللحظات الكبرى التي عانق فيها سعادتها . الا ان الماضي لا يطل عليه كلّه برمز الدفق والسعادة والخصب . فقد كانت الخيبة مترسبة في قاع نفسه ، خيباته الماضية تحضر عليه الآن كذلك. ولكم أحب ابنة الجلبي وكان والده أو عمّه يقوم على ارزاقها . وهو من خلال تَهَيُّمه بها في فترة من الزمن ، كان يحلم بحلم النعيم والثراء في القصر الذي كانت تقطنه وتلتمع عليه شناشيله ، وكان يحلم ان تطلّ عليه ابنة الجلبي من نافذتها وتبثّه حبّها . ومن خلال تلك الفتاة كان ينتصر السياب بالحلم والرؤيا على عاهات واقعه المدقع ، واقع العاهة والتشويه والفقر وقلة القدر بين يَدَيْ الحياة . ابنة الجلبي كانت نوعاً من حلم التحرر والمطلق . الا ان البرق كان

يخطف ، وكان حلمه يتلهّف ، لعل ابنة الجلبي تطل عليه من نافذتها وتهرع اليه بالسعادة والثراء والجمال والتكافؤ . الا ان الضوء كان يخطف على نافذتها ببرق خُلّب ويردف :

هراءٌ كُلُّ أشواقي أباطيــلُ وَنَبْتٌ دونما ثَمَرٍ ولا وَرْدِ

بلى ان الفقر والعاهات كانت رفيقته منذ البدء وابنة الجلبي وهي رمز العافية والجمال والتفوق كانت حلماً هراء في نفسه وظل يرقب من دون نافذتها بلا طائل . ماضيه كيومه كغده لم يكن سوى سلسلة مـــن الترهات والأوهام والأباطيل .

ونحن الآن أمام شعر مـــن التقمّصات اللاّرادية ، أنفاس ضوء تلتمع وتنطفىء في وجدانه ، وهو لا يدري كيف تطلع وتبعث . والرموز تتدفّق عليه من تلك التقمصات والمضاعفات الوجدانية التي تتناسل خلف وعيـــه وأحابيل العقدة النفسية وحسرات الفشل والأماني التي نكست هامتها الى الأبد. هالة الراعية وابنة الجلبي ، امرأتان في حياة السياب انهما امرأتان من وهم ومن حلم ولم يكن لهما قط جسد . الأولى حلم البراءة والثانيـــة حلم الثراء والعافية والنعيم . التكافؤ والتحرر من العاهة بين أحضان الطبيعة او في قصر المدينة وكلاهما ضاع عليه ومن لجة الألم والموت يحنُّ اليهما وكأنه ينتصر بهما على الموت العادي في جسمه وفي أشلائه . وبذلك يمكننا القول ان رموز الخصب هي في النخيل والخوخ والرمان والأعناب ،ورموز الحياةهي في الأضواء التي تزهر في البعيد كأزهار كبيرة او كالزنابق التي مـــن نار وماء ، ورموز السعادة والحلم هي في هالة وابنة الجلبي ،هذه كلها تمثل واقع تجربته وهي رموز حية فعلية ذاتية وموضوعية وليست مثل رموز « أنشودة المطر » التي كانت تتجهم عليه وعلينا بالمعلومات المختزنة في الذاكرة وبالذهنية او بالاستحضار المسبق .

* * *

وفي تلك الفترة بالذات غادر العراق الى لندن ، داءٌ على داء ، داءُ الجسد وداء الغربة . وها انه يشاهد فتاة تشبه لميعة الفتاة الصابئية التي أحبها في دار المعلمين بالعراق . فيحن اليها في لندن . لميعة هي هنا العراق وزمن العافية. انبجست هكذا من حفرة عميقة مركومة في نفسه ، طلعت من اهاب الزمن الميت . وكانت لندن مثلجة موحشة ، وهو يحمل عكّازه وحيداً . لندن « مات فيها الليل ومات تنفّسُ النور » . انه العدم الراسي عليها ولندن هي الحياة . الا ان هذه الفتاة التي طلعت عليه في الغربة لم تَقْوَ على تعزيته وبعثه من قبر نفسه . كانت لميعة التي طرأت عليه تتبدى له وكأنها مثله مهزومة بين يدي الحياة والقدر . ورموز الموت والحياة تتضافر وتتعانق ثمة . شاهد عينيها كينبوعين في غابة من الحور وتلك رموز الحياة ، وشاهد يديها ترتجفان من فرق ومن برد في صحارى الفراق . وفي النهاية يصوت بوق سيارة ، السيارة لعلها ان تكون نعشاً وتابوتاً فاجعاً في تلك اللحظة . انها تولي بشيء من الفراق والموت . ولم تكن تلك الذكرى بقادرة ان تَنْهض به من أشلائه :

ذَكَرْتُ لَذْعَ الدمعِ في خدّي
ورعشَة خافقي وأنين روحي يَمْلأ الحَارَه
بأصداء المقابر ، والدّجى صَمْتٌ وأمْطَارُ .

في نهاية القصيدة ينتصر الموت انتصاراً نهائياً . وليس سوى الصمت وصدى المقابر . انه ميت قبل ان يموت . ومعاناة الحرمان في الحب والسعادة ، لها رموزها كذلك في تلك الفترة . انها وفيقة . ورمز الحرمان المدقع هو الشبّاك. كما توقع ظهور ابنة الجلبي من الشبّاك يترقب طلعة وفيقة . الشاعر في الخارج في شارع الحرمان والمرأة مستكنة ابداً في منزلها الذي يقصيه عنها . كـان يرجو ان ينشق الباب عنها كما ينشق « المحار عن وجه عشتروت » . ووفيقة هذه التي رَمّت عظامها منذ عشرين سنة تراه يهتف بها ان تطل عليه وكأنها

تقيم في حيّه البارحة . الا انها لا تطل وشباكها يبدو كالغبش الصاحي . لعل الطائر الزئبقي اختطفها وتولى بها الى اللانهاية . كان يهوم الشاعر حول شباكها كطائر عائد في المساء . الا ان الشباك كان كدأبه ابداً مقفلاً . ثم انه يتذكّر ان ما يفرق بينهما ليس باباً بل انه المستحيل ، مستحيل الموت وعيناها حفرتان فارغتان . انهما جمجمة راعبة . وفيقة تلك كانت عروس الموت ، حاول ان ينهضها بالأمل والألم ، الا انها لم تبعث وظلت ترسو في حفرة العدم وتطلع عليه بعينين في جمجمة . انها ماتت مرة ثانية والموت انتصر فيها على الحياة كما انتصرت الغربة على لميعة في لندن . انه الشعر الجنائزي في تلك الحقبة والرمز الأكبر الذي يدوم حول الشاعر او ان الشاعر يدوم حوله كأن القبر يطل بألف شكل وشكل ويتشبه له في الأشياء ، والحياة راسية في قاع نفسه كالسفينة المحطمة .

* * *

وان المرء ليتساءل هل تكون الشهوة في الجسد ام في النفس ؟ وكيف يتهالك الجسد ويتداعى فيما تظلّ تضطرم فيه حُمّى الشّهوة المسعورة المتآكلة ، يشبق فيه الليل والنساء العديدات اللواتي عرفهنّ الشاعر ولم يَعْرفهن . كانت الشهوة تنزّ في شعر السياب خلال تلك الفترة ، ولم يكن لها أثر في شعره من قبل . لعل الشهوة كانت أحد التقمّصات الكثيرة التي تجري خلف لاوعيه وفي سراديب حسّه وكأنها بقايا الحياة التي ترفض ان تحيا وترفض أن تموت. وكانت وفيقة السمراء التي أحبها دون بوح لانها تكبره ، وهي ابنة عم والده ، كانت تطل عليه بالشهوة فيما أكل الدود جسدها . وكيف تستثار الشهوة عليها . لعل الشاعر كان يضاجع جثة الموت من دونها . ان رموز هذه المرأة تتداخل وتتناسل في شعره بين ملامح الحياة وملامح الموت الذي له رائحة الفساد والنتن والذي تدبّ الديدان في جيفته . انها مضاجعة في أعماق الليل

والقبر . مضاجعة الموت ، نزعت من نفسه الحية بالحياة الى جسده الميت الراسي في قعر الشلل والداء :

وأنتِ يا ضَجيعتي ، كأنكِ الكَواكبُ البَعيدَهْ
كأنَّ بَيْنَنَا من الكَرَى جِدَارْ
تَضُمُّكِ اليَدَانِ ، تَعصرانِ جثّة بليدَه
كأنّني مُعانِقٌ دمي على حِجَارْ
تُقَطّعُ العروقُ في يديَّ ، أسْتَغيثُ آه يا وفيقهْ
للدّودِ والظّلام
عَشْرُ سنينٍ سرْتُها اليكِ ، يا ضجيعة تَنَامْ
معي وراءَ سورها
تنام في سريرِ ذاتها
وما انْتَهى السّفَارْ

فالشهوة تضاجع جثة بليدة عبر الزمن الميت ، والدود والظلام يحلان في يقينه العدمي . والشهوة تنقرض من الداخل ولا تتحقق . انه نوع من اختلاط الحواسّ ونشوزها وتداخل الشهوة بالحس والحس الآخر والحياة والخوف من الموت ، انشوطة من الأحاسيس في تابوت يعيث فيه الدود . وماذا يعني ذلك كله في النهاية . ؟ ذاك يعني ان السياب كان قد تجاوز في تلك المرحلة الواقع وطفر في اللاواقع وباتت الذكريات والأشواق والأحاسيس تتطفر من ذاتها طفرة مجانية ومستحيلة ، ولم يعد ثمة حاجز في نفسه بين الممكن واللاممكن . المرأة العارية المجهولة وجثة وفيقة والدنوّ والنأي والشّهوة والاحتضار ، هذه كلها اشتبكت وتعقّدت وتناثرت عبر قصائد تلك الحقبة وتطهر شعره مـــن

الذهنيات والنثريات ومن الأسطورة الخارجية ومن طقوس النظم والمعارف وعاد مثل رؤيا تطل من كهف النفس السحيق . كانت الرؤيا تنبو به وتُزجيه في متاحة الحسّ فيتمثّل تلك المرأة عارية تحت سقف الليل يمزق نهدها بين أظفاره ، ولكنه لا يفلح في مواقعتها ولا يلقى في النهاية الا الرماد عبر لظى الشهوة الواري في نفسه وحسه . الشهوة مستحيلة وكذلك الحياة ، الشهوة كانت ارادة انتصار ، ارادة انقاذ ، ممارسة الوجود . لكنه كان يقع دونها حيناً على الطين وحيناً على الجثّة وحيناً على الرماد . وتلك كانت رموزاً أخرى من رموز الموت والاحتضار . وفي حالة الهلسنة ووهن الأعصاب التي تردى فيها ، كانت الأشباح تطل عليه كالواقع وحين ولجت اليه ممرضة في مستشفاه في لندن صاح بها كيف تلج عليه خلوته مع النساء العواري . وتلك الممرضة البائسة لم تفطن الى ما كان يجري خلف وعيه والى الهلسنة المسعورة التي كانت تمخض فيه وتولت عنه مذعورة . وهي تلك الرّؤى المسعورة من الداخل ، هي التي عبّر عنها في قصيدة وباح بأن لهيب النار يستحيل في عينيه الى نساء عاريات ولقد كان ، أبداً ، صلة حادة بين النار والشهوة :

خيالُ الجسد العاري
يطلُّ عليَّ محمولاً على موْجٍ من النّارِ
من المدفأةِ الحمْراءِ ذاك الرّحم الضّاري
لكلِّ تقلّب من موجها خفْقٌ من القلب
تدحْرج ، عُرْيَ النّهْدأن ، بانَ الجيدُ والسّاقُ
تدحْرَج لي على الجنْبِ
يميلُ عليَّ كيف أشاءُ
أعصره كما أهوى

ولا يقوى على رفضي
على تهديم عرشٍ من لظى وار .

وبعد فان هذا انسان يحتضر ويموت ولا يحضر عليه في احتضاره الا الأجساد المشبوقة العارية . ولست أدري كيف يخيّل اليّ ان تجربة السياب كانت أبداً، وثنيّة ، كانت المادة بالنسبة اليه بدايةً ونهايةً ، وهي تعبد ذاتها في جمالها ومواضع الخصب والرزق فيها وفي الشهوة التي بها وحدها ينتصر الوجود على العدم . وها ان الموت يطل على الشاعر ، يُحِسُّه بساقَيْه ثم في جسده كلّه ، تحضر عليه والدته الميتة منذ طفولته ، تحضر عليه وفيقة ، جثّة من طينٍ موبوء. وهو لا يلجأ الى الروح ولا الى الصلاة إلا في قصائد ثائرة ملحدة ، وعبر لحظات مولّية لا يسعى الى الانتصار على عاهة العدم الكبير ، الا بالشّهوة على المذهب الديونيزيّ القديم . الشّهوة كانت فعل الحياة الفعليّ بالنسبة اليه . والشّهوة وثنية من رأسها حتى أخمَصِ قَدَمَيْها . حين حل الداء بالشّابي وكان أفتى من السياب ، تفجرت في نفسه روحانية عذبة ودرّت له القوة الداخلية وأحس بروح الطبيعة والجمال ، واما السياب فانه ارتد على الموت بالشّهوة الضارية العمياء الهَلْسَنيّة لأن الله لم يُسْعفه في لحظاته الحرجة ولم يبلغ اليه باليقين الايماني . والمسيح ذاته وأدونيس وكلاهما يموت ويُبْعث اثر موته ، وكان حريّاً به ان يتمثلهما في شعره، ان المسيح وأدونيس يغيبان عنه في اللّحظة الحاسمة وكأنه كان قد أيقن ان الموت يعني العدم وان ما كان يهذي به قبلاً من بعث لم يكن سوى وهم وأسطورة خرقاء .

* * *

وقد ما يعجب القارىء ن يُدْرك بأن السياب نُقِل في مرحلة من دائه الى بيروت وأقام في مستشفى خاص على المنارة في عهدة طبيب أجنبيّ تعهّد له

بالشفاء على العلاج الفزيائي . وقد هصر جسمه في قالب من الجفصين وأوشك ان يجهز عليه به . وفي تلك المأساة الفاجعة كانت تقوم عليه فتاة تدعى ليلى ، تتعهده وتُعْنى به وتأتي صباحاً وتمضي مساءً . ومن العجيب انه توله بها يقينياً ونظم فيها أجمل شعره في تلك الحقبة. والقصائد التي كرسها لتلك الفتاة قد تعتبر في نظري ورأيي الذاتي أجمل شعره كله . والقصيدة الاولى التي نظمها في تلك الفتاة كانت قصيدة : « رحل النهار » وهي قصيدة رومنسية يقطن في ضميرها حسٌ عميق بالاندحار والتعبير عن نهاية الأشياء والمرحلة الأخيرة من الكون والعالم . تشبه الشاعر بالسندباد ، ولكنه السندباد الذي « أسرته آلهة البحار ، والنهار تنطفىء ذبالته على الأفق دون نار» . وهذا المقطع من القصيدة يفوق معظم ما أدّي في مثل هذه التجربة قبلاً وحتى قصيدة المساء لخليـــل مطران تتهافت وتنهار دونه . ففيه احساس بروح الفناء والعدم ، والحياة بدت كسراج يختلج او يتنازع ويموت وتنطفىء ذبالته الصامتة المهدورة بلا طائل . والفتاة ترنو الى الأفق ، ترقّب عودة السندباد ، ولكنه أسير آلهة البحر في قلعة من جزر الدم والمَحَار . ولست أجد ما يضاهي هذه الأبيات في كثافتها التجسيدية وتمازج أبعادها ولهفتها الواقعية والوجدانية والاسطورية . والقلعة السوداء في جزر الدم والمحار تدنو الى الصور الكبرى التي طالعتنا في شعر بودلير ودي نرفال حيث تغدو اللفظة صورةً عليا والصورة ايقاعاً لا حدّ له في التعبير عن هالات النفس الغامضة الجلية التي لا تُفَسَّر بتفسير ، وكلّ تفسير يَئِدها ويأتي عليها . ومن النقاد من يجدون ان شعر السياب الكبير هو الذي حققه في ديوان أنشودة المطر . ولا شك ان تجربة السياب عتت في مظانّ وأدركت غاية قصوى ، الا ان في قصائد السياب الأخيرة ما هو أجمل من المزامير والصلوات وان لم يكن الشاعر من الشعراء الروحانيين . لقد كانت ذبالة سراج الشاعر ذاته تتخالج وتحتضر والسندباد الأول المتعافي ، المغامر ، السندباد السيّاب الفتى لن يعود ، أسرته آلهة البحار بل آلهة الجحيم في قلعة

الداء والوهن والموت . وفي هذه الفلذة العليا من التجربة توحدت الأسطورة والذاتية والموضوعية والألم واليأس في حلة ابداعية لم ندر كيف انثالت على الشاعر في تلك الحلة المتفوقة من الرؤيا . وليس مثل هذه الأبيـــات في البث اللانهائي ، انه يقين الشعر وقد تجسد بين يديك وأثارك بتلك النشوة التي تدركها حينما تفض عليك عقدة الغيب وتلج من نفسك ومن حسك الى الأعماق التي كانت بارحة ولا قبل لأحد بارتيادها والغوص في لجتها . هكذا تتوحد القوى المبدعة وتنحل في التجربة الكبرى التي تطال أقصى الأطياف وعـــبر هالة الأسطورة الحية المُفاضة من الداخل . ولقد كانت جملة : « رحل النهار» تتردد عبر القصيدة كاللازمة الجنائزية التي تردد في المآتم . وثمة فنار ، وكان الفنار الى جنبه في رأس بيروت الا انه فنار قانط ، ضوؤه يشع في الظلمة والسويداء، انه منار على شاطىء الموت :

وكأنَّ ساعِدَكِ اليَسَارْ
وراءَ ساعَتِـهِ فنارْ
في شاطىءٍ للموتِ يحلم بالسفين على انتظارْ
رحل النَّهارْ
هيهات لم يَقِفِ الزمان ، تمرُّ حتى باللّحودْ
خطى الزّمان وبالحجارْ
رحل النهارُ ولن يعود .

والساعة هي رمز الانتظار الدائب المتردي في هاوية ، والفنار القائم في جنبه هو فنار آخر ، انه فنار يحرس ضفة الموت وشاطئه . فنار شبه اسطوري مشؤوم ، كما في الأساطير الاغريقية . الساعة قائمة في ساعد تلك الفتاة البائسة ، والساعة هي الزمن والزمن حاضر في ضمير القصيدة بل انه هو موضوعها

الفعلي العميق . الزمن يترقب على ساعدها الفتي المقبل على الحياة والزمن انه هو ذاته الذي يترصد كل شيء ويأتي على كل شيء وحتى حجارة المقابر وأية حجارة أخرى فانه يهلكها ويبيدها . قطبا الزمن : الحياة في ساعد تلك الفتاة البض الطري المقبل على الحياة ، والموت في المقابر والحجارة . هكذا كانت تتغور التجربة وتدلهم وتحلولك في أعماق الشاعر وتنث بقنوطها من من لجة اليأس . والنهار ارتحل والسندباد لن يعود. انه يقين الموت، يعتري به التاريخ والاسطورة والطبيعة وحتى الحياة المتفجرة نضارة وخصباً في ساعد تلك الفتاة وهو يرمز الى القوة والقدرة فضلاً عن الجمال . ومن نافذته المطلة على بحر بيروت، كان السياب يشاهد منارة الليل والعدم تلك . ويبدو له الليل كصحراء عدمية قاحلة والزمن البطيء الخفي يتسرّب بالعطب والعاهة .

وفي تلك التجربة يتمازج الواقع والوهم . وكانت زوجته قد وفدت الى بيروت وعلمت بأمر تلك الفتاة، فجمعت الرسائل التي كان يودعها الشاعر تحت وسادته وخصلة الشعر والذكرى ورمتها في البحر وقد انتقلت الحادثة من واقع الشاعر الغث الى واقع القصيدة في التجربة العدمية فقال :

خُصُلاتُ شَعْرِكِ لم يَصُنْها سنْدبادُ من الدّمارْ
شَرِبَتْ أجَاجَ الماءِ حتى شاب أشقَرُها وَغَارْ
ورسائِلُ الحُبِّ الكِثَارْ
مُبْتَلّةٌ بالماءِ ، منطمس بها ألَقُ الوُعودْ
وجلسْتِ هائمةَ الخواطر في دُوارْ ...
سيعودُ ، لا، حَجَزَتْه صارخة العواصِفِ في إسار ..

وما زالت التقمصات الواقعية وما فوق الواقعيـــة تترى في ذلك الشعر : حياته الخاصة به ، ذاتيته والتجربة العامة في هروب الأشياء ونزوحها الأبدي

والنهائي . والعاهة التي اعترته تتخذ ثمة بعداً أسطورياً ماورائياً ، وكأنّ أرواحاً غامضة سوداء بل انها الآلهة السادية تأسره ، وتحتفظ به الى الأبد . تلك هي الاسطورية الخالقة في شعر السياب وليست الاسطورة الذهنيـة المغتصبة التي كانت تقوم وتقعد وتنزل وتطلع وتتوارى وتنبري من قلب قصيدة لاهثـة منهوكة يخمد أنفاسها البهر والعياء . ويدرك السياب من حبه لتلك المرأة مثل الصلاة ، حيث تتعرى الطهارة والنجوى والحنان والصلاة :

يَوَدُّ القلب لو حَطّمْتِه ، لو حَطّمَتْ خفقاتُه شَفَتَيْكِ
والكَتِفَيْنِ والصَّدْرَا
ولو عَرّاكِ ، لو ذَرّاكِ ، لو أكَلَتْكِ أشْواقي
ولو أصْبَحْتُ خَفْقاً أو دماءً فيه ، أو سِرّا
فإن أحْبَبْتُكِ الحبَّ الذي أقْسى منَ المَوتِ
وأعْنَفَ منْ لظى البركانِ ، والحُبُّ الذي يأتي
إليَّ كأنّ نفخ الصّور فيه ، كل ذَرٍّ المَيّتين دم وأحياءُ
فذاكَ لأنّكِ النّورُ الذي عَرّى دُجى الأعمى
وانت صِبايَ عاد إليَّ ، إختاً عاد أم أمّا
وأنتِ حبيبتي ، أفديكِ ، أفدي خَفْقَ جفنيك
وما نَفَضا من السُّحُب
وأفدي خَفْقَ نَهْدَيْكِ على قلبي .

وحين غادر لبنان الى لندن تذكر تلك الفتاة وسفح لها شوقه عبر قصيدة رائعة :

كَيْفَ ضَيّعْتُكِ في زحمة أيامي الطويلهْ
لم أحلّ الثّوبَ عن نَهْدَيك في ليلة صيفٍ مُقْمِرَهْ

إنه ذنبي الذي لن أغْفِرَه
كيف ضيّعتك آه يا جميلَهْ
كيف لم أحببك يا لهفة ما بعد الأوان
في فؤادٍ لم تكوني فيه الا جَذوةً في مِجْمَرَهْ
شعرُك الأشقرُ شَعَّ اليوم شمساً في جناني
يتراءى تحتها ساقاك يا للزنبق
رفّ من ساقَيْكِ
آه كيف ضَيَّعتُك يا سَرْحةَ خوخ مُزْهِرَهْ
آه لو عندي بساط الريح
لو عندي الحصان الطّائر ...

وفي يقيني ان تلك الفتاة التي احتضنته على الداء وتعهدته كما تتعهد والدة ولدها استقلت عن ماديتها بالرغم من ان الشاعر كان يذكر ساقيها ونهديها وغدت بالنسبة اليه رمزاً كلياً ونهائياً للحياة وهو يتحسر من خلال حبها الذي لم يتحقق على أمانيه الضائعة وشبابه المفقود وعلى الزمن الذي كان نضيراً وهو لم يعرف كيف يفيد منه .

* * *

ومن بين تلك الرموز الكثيرة كان هناك رمز كبير آخر للحياة في نفس السياب وقد استحال هو ذاته الى رمز مؤكد للموت . انها قريته جيكور ونهرها بويب وقد عاد اليها يتفقد طفولته وماضيه ، فألفاها وقد هُجِرَت وأترابه وقد نزحوا وبانت فيها الاطلال . لقد حل الزمن القاتل فيها كما حل في جسده المهدوم ، ان قريته تمثل جسده ضحية للعَدُوِّ والمكتوم ، وهو الزمن . وكما

أقام جنازة لشبابه وعافيته عبر شعره ، فانه يقيم جنازة لقريته ويرثيها أفجع الرثاء بل انه يتلمّح الموت في كل مطلع من مطالع الوجود :

فَنَحْنُ لا نُلِمُّ بالرّدى من القُبُور
فَأَوْجُهُ العَجَائِز
أفْصَحُ في الحديث من مَنَاجِلِ العُصور
من القُبُورِ فيـه والجَنائِز
وحين تُقْفِرُ البيوتُ من بُناتِها
وساكنيها ، ومن أغانيها ومن شكاتها
نُحِسُّ كيف يسحق الزّمانُ اذ يدورْ .

* * *

من النقاد من يميلون الى اقصاء قصائد السياب الأخيرة او معظمها ويحاولون ان ينفوها عن شعره ، وهم واقعون تحت وطأة شعره العسير والمتجهم في بعض قصائد « أنشودة المطر » . ان كثيراً من قصائد السياب التي نظمها بعد ان ألمّ به المرض يقع في باب الوجدانيـة المسرفة . الا انه مع ذلك كله فان الاتجاه الغالب والواضح هو ان تجربة الشاعر تطهرت من النظمية والذهنية ومن الأفكار الحاشدة ومن المواقف المسبقة وعادت تنثال غالباً من حدقة الرؤيا وفي لحظات كانت تتفوق على ذاتها او على الشعر السابق لها من نتـاج ذلك الشاعر . وقد كانت رموز الحياة والموت وما يترجح ويميد بينهما تنهل وتسخ فيما يفوق التقرير والفهم وتتمازج بالمضاعفات والتقمصات العميقة الشجية حتى ليخيّل الينا ان اجمل قصائده وقعت بين هذه المجموعات الأخيرة . ولقد انحلت الصورة غالباً في اطار النفس والحدس والاشراق وربما الحلولية النفسية والحسية ولبث الشاعر ينظم مراثيه ومزاميره على مسامع الليل والنهار والأمل واليأس والعافية والداء ومات ونشيد الشعر يهمس ويبوح على فمه .

عـذاب الحلّاج

(من ديوان سفر الفقر والثورة)
لعبد الصبور

— ١ —

المريـد

سقطتَ في العتمةِ والفراغْ
تلطّخَت روحك بالأصباغْ
شربْتَ من آبارهم
أصابَكَ الدوارْ
تلوّثت يداك بالحبر وبالغبارْ
وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذي النارْ
صمتُك : بيت العنكبوت ، تاجك : الصُبّار
يا ناحراً ناقته للجارْ
طَرَقْتَ بابي بعد أن نام المغنّي
بعد أن تحطّم القيثارْ
من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلي
وأين أنتهي ، وأنتَ في بداية انتهاءْ

موعدنا الحشر ، فلا تَفُضّ ختم كلمات الريح
فوق الماءْ

ولا تمسّ ضرع هذه العنزة الجرباءْ
فباطن الأشياءْ
ظاهرها — فَظُنّ ما تشاءْ
من أين لي ؟ ونارهم في أبد الصحراءْ
تراقصتْ وانطفأتْ
وها أنا أراك في ضراعة البكاءْ
في هيكل النور غريقاً ، صامتاً، تُكلمُ المساءْ .

— ٢ —

رحلة حول الكلمات

ما أوحشَ الليل ذا ما انطفأ المصباحْ
وأكلتْ خبز الجياع الكادحين زمرُ الذّئابْ
وصائدو الذبابْ
وخَرَّبَتْ حديقةَ الصباحْ
السحبُ السوداءُ والأمطارُ والرياحْ
وأوحش الخريفُ فوق هذه الهضابْ
وهو يدبّ في عروق شجر الزقّوم ،
في خمائل الضبابْ

يا مُسكري بحبّه
مُحيّري في قربه
يا مُغلق الأبوابْ
الفقراء منحوني هذه الأسمالْ
وهذه الأقوالْ
فمُدّ لي يديكَ عبر سنوات الموت والحصارْ
والصمت والبحث عن الجذور والآبارْ
ومزق الأسدافْ
وليقبل السيّافْ
فناقتي نحرتها وأكل الأضيافْ
وارتحلوا
وها أنا أقلبُ الأصدافْ
لعلها أوراقُ وردٍ طيّرتها الريحُ فوق
ميتٍ ، لعلّها أطيافْ

— ٣ —

فسيفساء

مهرّج السلطانْ
كان — ويا ما كان
في سالف الأزمانْ

يداعب الأوتارَ ، يمشي فوق حدّ السيف والدّخانْ
يرقص فوق الحبْل ، يأكل الزّجاجَ ، يمشي
مغنياً سكرانْ

يُقلّد السّعْدانْ
يُركب فوق ظهره الأطفال في البستانْ
يُخرج للشمس — ذا مدّت ليه يدها ، اللسانْ
يُكلّم النجوم والأمواتْ
ينام في الساحاتْ
كان يحبّ ابنة السلطانْ
يحيا على ضفاف نهر صوتها
وصمتها
لكنها ماتت — كما الفراشة البيضاء في الحقول
تموتُ في الأفولْ
فجُنّ بعد موتها
ولاذَ بالصمت وما سبّح إلا باسمها
وذات يوم جاءني
يسألني
عن الذي يموتُ في الطفولهْ
عن الذي يولد في الكهولهْ
رويتُ ما رأيتْ
رأيت ما رويت
كان ويا ما كانْ

— ٤ —

المحاكمة

بُحتُ بكلمتين للسلطانْ
قلتُ له : جبانْ
قلت لكلب الصيد كلمتينْ
ونمت ليلتين
حلمتُ فيهما بأني لم أعد لفظينْ
توحّدَتْ
تعانَقَتْ
وباركتْ — أنتَ أنا
تعاستي
ووحشتي
وضجّ في خرائب المدينة
الفقراء إخوتي
يبكون ، فاستيقظتُ مذعوراً على وقع خطا الزمان
ولم أجد لا شهود الزور والسلطانْ
حولي يحومون ، وحولي يرقصون : انها وليمة الشيطانْ
بين الذئابِ ، ها أنا عريانْ
قتَلتَني
هجرتَني
نسيتَني

حكمتَ بالموتِ عليَّ قبل ألف عامْ
وها أنا أنامْ
منتظراً فجر خلاصي ، ساعة الاعدامْ

— ٥ —

الصلب

في سنواتِ العُقْمِ والمجاعهْ
باركني
عانقني
كلَّمَني
ومَدَّ لي ذراعَهْ
وقال لي :
الفقراء ألبسوكَ تاجهم ،
وقاطعو الطريقْ
والبرص والعميان والرقيقْ
وقال لي : إياكْ
وأغلق الشباكْ
واندفع القضاة والشهود والسيّافْ
فأحرقوا لساني
ونهبوا بستاني

وبصقوا في البئر ، يا مُحيري
ومسكري
وطردوا الأضيافْ
من أين لي أن أعبر الضفافْ
والنار أصبحت رماداً هامداً
من أين لي ؟ يا مُغلق الأبوابْ
والعقم والييابْ :
مائدتي ، عشائي الأخيرُ في وليمة الحياهْ

— ٦ —

رماد في الريح

فافتح لي الشبّاكَ ، مُدَّ لي يديك آه
عشر ليالٍ وأنا أكابد أهوالْ
وأعتلي صهوة هذا الألم القتّالْ
أوصال جسمي قطعوها
أحرقوها
نثروا رمادها في الريحْ
دفاتري
تناهبوا أوراقها

وأخمدوا أشواقها
ومرّغوا الحروف في الأوحالْ
دمي بأسمالْ
أنا هذا بلا أسمال
حرٌّ كهذي النار والريح ، أنا حرٌّ لى الأبد
يا قطرات مطر الصيف ، ويا مدينة ما عاد منها
أبداً أحد
موعدنا الحشر ، فلا تداعبي قيثارة الجسدْ
أوصال جسمي أصبحت سمادْ
في غابة الرماد
ستكبر الغابةُ ، يا مُعانقي
وعاشقي
ستكبر الأشجارْ
سنلتقي بعد غدٍ في هيكلِ الأنوار
فالزيتُ في المصباح لن يجفَّ ، والموعدُ لن يفوتْ
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموتْ

البيّاتي والحلّاج

في سفر الفقر والثورة

كان البياتي من الشعراء الذين التزموا قضية الانسان في شعرهم وسعوا غاية جهدهم الفني ان يدحروا الظلمة والعبودية والتخلّف وهو مهموم بالانسان المطلق العاري عن شوائبه وطفيلياته وآنيته . وكان لتجربته بُعْد سياسي ، دون شك ، كما انه حاول ان يكشف أبعاداً جديدة في وسائل التجسيد الفني . ولقد نمت تجربته من دواوينه الاولى وفي التجارب الشعرية الأخيرة ، اعتمد القصيدة المطوّلة على أناشيد ومراحل واستبطن الشخصيات التاريخية كي ينزع من الذاتية او من الوجدانية الكثيرة الآفات والتي تهب قدراً فائقاً للطوارىء ولهموم الدنيا ، وتدع الشاعر الذات والموضوع فيتحرر بذلك ، ويمتطي رأسه الى كل حماقة وافتراء على الفن وعلى الحقائق الكلية الثابتة في رحم الوجود ومتنه . فهو ، من هذا القبيل ، من روّاد التجربة الشعرية المعـاصرة وممّن حاولوا أن يطوّروا القصيدة العربية شكلاً ومضموناً على تفاوت في النجاح والاخفاق . ولقد كان يطالع في كلّ كتاب قديم وحديث وكلّ المبدعين قدماء ومعاصرين ، ويتمثل تجاربهم ويحاول ان يغذي بها ثقافته وبالتالي تجربته . ولقد كان البياتي من ذوي المعاناة الفعلية ، وهو ممّن تكرسوا للشعر واضطُهدوا عليه وما زال حتى الآن يسعى الى ان يولد فيه من جديد كل مرة جديدة . وشعره يأنف من الرؤيا المتهلسنة والناشزة واللامسؤولة التي طفرت حيناً في الشعر الحديث وصورته متماسكة وصقيلة وعبارته كذلك . الا ان الروحانية التي تنبجس منها التجارب الفنية الكبرى ، قد تدرّ له حيناً وتنقطع أحياناً كثيرة . وليس في شعره الصورة الرحميّة الاولى التي ربما طالعتنا في

بعض الشعراء الحديثين الآخرين . نقول ان صورة البياتي هي صورة متولدة من أحوال التقصي في التفكير والمعاناة ، وهي مقتضبة ومحدّدة وملجومة من الداخل ، تتولد حين تَتَعَمَّق في ذاتها ولا تكسو الحلة الهذيانية ولا الغموض المافوق واقعي . يتحدق الشاعر في أعمـــاق ذاته وأعماق الحيـــاة بالنشوة والانفعال ، فتتولّد له تلك الصور المكبوتة ، الضنينة المقدرة على اقدار والتي لا تَتَهتّك ولا تتماجن على الحقيقة والعقل وما اليهما . ففي أعماق تجربته شيء من الانضباط الكلاسيكي وان كانت تجربته تتعدى الحدود التي ترسمتها الكلاسيكية .

* * *

وقصيدة «عذاب الحلاج» هي من القصائد التي وردت في دواوينه شبه الأخيرة وفي ديوان « سفر الفقر والثورة » بالذات . ولقد كان الحلاج من المتصوفة النهائيين الذين لا يقبلون تنازلاً ولا أنصاف حلول على الحقيقة وقيل إنه اتّحد بالذات الالهية وأقام في الحضرة السامية ونُمِيَ اليه انه كان يقول: « سبحاني ما أعظمني » « وأنا أنا » وسوى ذلك مما يخلص اليه بعض المتصوفة حين ينتهون الى نهاية مطاف أنفسهم ويشاهدون او انهم يحسبون أنفسهم قد شاهدوا الحق واتحدوا بـــه فوق هاوية الحيـــاة والموت والعدم وطينة المادة والحواس وجدار العقل المتزمت الخارجي . ولم يكن البياتي من المتصوفة عبر شعره قط . فهو يؤمن بالواقع والقدرة عـــلى تغييره وتدبيره . ومن سقطاته وأشلائه، كان يحاول ان يبتني الانسان الجديد الذي بدايته ونهايته من نفسه بل بل انه يبدأ ولا ينتهي لأنه ابن اللانهاية والمطلق . ولقد خُيِّل اليه ان ثمة انساناً ما ، كان وهو لا يزال يطوّف فوق هامة الزمان والمكان ، وهو الانسان الداخلي الانساني الذي تجاوز بفعل الحريـــة الدامي والمضني عثرات الواقع والآنية واليوميّة وتعرّف على اللانهاية من ذاته ومن الحياة . واذا كان النّاسوت

يتوق الى اللاّهوت في الفن عامــة ، فان البياتي يُؤمن بأن الناسوت يحمل اللاّهوت في ذاته ، وكلّ ناسوت يعي ذاته ويتطهّر يفيض اللاهوت من قلبه . وليس اللاهوت بالنسبة الى هذا الشاعر طقوساً نرفانية وصوفية عازبة وانما هو الانسان الذي ظل يُسْقط عن نفسه الاطيان والأوراق والأكسية والأقنعة حتى عاد الى عريه الاول ، وهو ، في الآن ذاته ، عريه الأخير . ولنقل ان الانسان هو إلهُ ذاته في شعر البياتي بل ان الانسان هــو الله حين تكتمل انسانيته ويحل في الوجود اللانهائي والكلي . والغيبيات الماورائية القائمة بذاتها ، والتي يتكرس لها بعض الشعراء ليست من اهتماماته . وهو يريد ان يُصلح الانسان بالانسان والكون بالكون ، واذا كانت لديه نزعة صوفية ، فانها نوع من الصوفية الانسانية ، لا اللاهوتية ، صوفيّــة الحرية والكمال الداخلي وكأنهما غاية الانسان في سبيل تقوية انسانيته واكمالها وليس في سبيل نيل جنّة الغيْب والتقرب من العزة الالهية . وبذلك فان أقيسة الخير والشر بالنسبة اليه ليست أقيسة دينية ولا أخلاقية مباشرة ، وانما هي أقيسة انسانية . فما يحقق عظمة الانسان وعنفوان التاريخ ومجد الحرية هو الخير ، وما يذلها ويفتري عليها ويُفْسد ملكوت الانسان بذاته ، هــو الشر والحرام اللّذان يُنْكرهما ويَتَنَكّر لهما . فهو لا يُقَيّم قيم الخير والشر بالنسبة الى الدين والى الماورائيات ، بل بالنسبة الى الكرامة والحرية والمجد والتكامل الانساني من الانسان الذي يريد ان يكون مخلوقاً وخالقاً في آن معاً . وهو حين يتصدى للحلاّج ، لا يأخذه في البعد الصوفيّ الديني الا في الظاهر الزائف ، وجوهر معاناة هذا الصوفي كانت بالنسبة الى الشاعر موقف الحرية والصمود عــلى الاضطهاد من دونها واعتبار الشهادة لها والاستشهاد من دونها فعل حيــاة وحقيقة وجود ، يرتفع به الفرد الى الانسان اللاّنهائي والكلّي ويمتنع عنه الموت وان ماتت عنه طينة جسده . وفي أعماق تجربة البياتي ينتصب الانسان لوحده ، وليس الى جنبه إله او آلهة وربما آل الى ذلك مــن موقفه الأول

والأصيل في الاتجاه المادي لتفسير الكون وقصر عالم الانسان على قدرته ومعرفته وبطولته الانسانية التي يعارض بها وحدها همجيّة الكون . وهو لا يزال يشيد بأبطال « كامو » ومن اليهم من الابطال الذين يتصوفون للحرية والحقيقة ويترهبون لها بالمعنى الضميري الصرف وليس بمعنى الاعتزال والانقطاع عن منازلة الدنيا والعالم . أبطال كامو هم الأخوة الانسانيون للبياتي . هؤلاء يحيون ويموتون في سبيل القيم ، لا اكتساباً للثواب الالهي ولا تقرّباً من الذات الالهية بل تعبداً للذات الانسانية القابعة في نفوسهم . انه أدنى الى أبطال مسرحية « العادلون » الذين يَقتُلُون ويُقتَلُون عبر حالة من الصوفية الداخلية لانقاذ الانسان الكلي وتحقيق سويته . والحلاج هو هنا شبيه بهؤلاء الأبطال الذين يواجهون الموت في سبيل الحقيقة الانسانية وانسانية الانسان وليس في سبيل الله ، كما يحسب الدارسون .

* * *

وفي المقطع الأول يخيّل للشاعر ان الانسان لا قبل له بادراك الحقائق الا في يوم الحشر ، وان التموت والتقصي لا يفضّان كلمات الريح فوق الماء ، فليس من سبيل الى النفاذ وراء الحس واقتحام اسواره والقيام في حضرته وقلبه . وربما خيل اليه ان باطن الأشياء كظاهرها ، وانه اذا ما استحلب الظواهر التي تكنّى عنها بالعنزة الجرباء ، فانه لا يقع في باطنها الا على ما عرفه في ظاهرها . ومن مجمل المقطع يبدو لنا ان طالب الحقيقة سقط عنها ، لأنه وقع في الترهات والأباطيل اليوميّة بل انه أكل الكتب واهتضمها ولم تفده صفاءً ، بل ضاعفت من نكده وعكره . لقد اتخذ الأوهام يقيناً ، وآمن بالاصباغ التي أسقَطَتْه في ظلمة المعرفة ومنعته من الارتياد الفعلي . وثمة الحبر والغبار وهما متماثلان ، فكأن كتب المعرفة التي توهم بأنها تعرف ،

لا تعدو الغبار المنثور. انه لم يقبس نار الحقيقة، بل عاكف على رمادها الخارجيّ البارد. وكل ما نظمه الشعراء وقالوه وتوهموا انهم نالوا به الحقيقة انطفأ في القفر، والانسان ما زال يخبط في عمايته ونكده. وليس يوم الحشر هـو الحشر الديني. انه الحشر على الحقائق المكتومة حين تُعْلَم الخفايا المستسرة في أعماق الوجود. انها الحسرة الماورائية التي تحزّ الانسان لمعرفة ما وراء الأشياء ولغز الكون والناس يحسبون ان يوم الحشر يفتح عليهم هذا الباب الماورائي الموصد في العالم بقصور العقل والحس وأدوات المعرفة الانسانية. وبيّن ان الفلسفة او العلم، وقد تكنّى عليهما بالحبر والغبار، فضلاً عن الشعر الذي تكنّى عليه بالنار التي تراقصت وأخمدت في الصحراء، هذه كلها لا تفي بغرض المعرفة الكلية والمطلق، ولا توصل الانسان الى كماله من ذاته. والنهائية في المعرفة تدعه ينجو من يقين القصور والعجز والغباء الذي ينتابه ويلازمه. فالانسان يضيع عمره في الوسائل الزائفة وفي ترهات الواقع الزائف، يشربُ من مياه الآخرين ويحذو حذوهم، انه رقم آخر من ارقام متماثلة. وبداية المعرفة ألاّ يحتسي المرءُ ماء الآبار الآسنة التي يحتسي منها أبناء العرف والتقليد والواقع اليومي واليقين الطارىء والمعرفة الجزئية والمتغررين بالفهم الذي لا يفهم في النهاية شيئاً. ولقد أُصيب الانسان بالدّوار والحيرة. ولعلهما ما ورائيان هنا من التحري عن اليقين النهائي والفعلي والحاسم. وكانت نهاية مطافه، انه بدا عاكفاً على رماد تلك النار. صمته من عنكبوت وتاجه الصبار، كما يقول الشاعر ذاته. وتلك صورة اليأس الوجودي والحيرة والوجوم. وكلّ ما انتهى اليه الانسان وفخر به وبمعرفته ليس سوى تاج من الصبار. ولا يزال البياتي يحسب الواقع سبيلاً الى الجوهر وان من تعمّق به أدرك الجوهر الكامن فيه. فليس ثمة مظهر وجوهر، وانما الاشياء هي ذاتها بكليتها. ومن الناس من يحسب الواقع تافهاً آفناً مشوّهاً. وقد مثله الشاعر بالعنزة الجرباء.

* * *

نقول ان المعاناة تَغَذَّت بالتأمل في ذلك كلّه والتقصي والاستحضار ، كما ان الشاعر تنكّب عن الصورة المباشرة او الفكرة الساقطة بين الأقدام ومال الى الصورة الأخرى التي حسبها ابداعية ومتوازية من المخاض الداخلي على التعبير . الا ان طبيعة الصورة لا تعدو الكنايات اللطيفة الحفرة والكناية كانت أمراً شائعاً في الشعر القديم على مستوياتها النسبية ، وهي قد توهم القارىء والشاعر ، جميعاً ، انها تسامت على ذاتها حتى بلغت حَدّ الرمز . الا انها ليست كذلك لان الكناية تحمل دلالتها في ذاتها ومن العرف ومن المفهوم العام اللّصيق بها . واما الرمز ، فانه يستبطن الظواهر وينال منها ما ليس مبذولاً في العرف والعادة والتقليد . والشرب من آبار الغير والتلوث بالحبر وبالغبار وبيت العنكبوت وفض ختم كلمات الريح والعنزة الجرباء وما الى ذلك، هذه كلها ليست على تلك الشفافية النائية الداخلية لتُحْسب رموزاً ، وان كانت تسمو بعض السموّ عن الكناية المسطحة او المباشرة ، كما أثرت قبلاً . وقد يكون الصواب أنه عمّق الكناية دون ان يوفي منها الى حالة الرمز الفعلي ،وهو حالة عليا من الاستبطان شبه النبوي . والصورة ، كما بدت في الشعر الحديث والسويّ ، كانت أصمد من الداخل وأنفذ في الرؤيا وفي الخيالية الابداعية . فالبياتي لا يزال موثوقاً بوثاق واقعي ومادي ، وهو حين لم يؤمن بالغيبيات استحالت عليه الصورة الغيبية الفنية وليس الرمز سوى اقتناص سام لغيبيات المظاهر في يقينها الفعلي وليس الافتراضي ، كما حسبه الرومنسيون . كانت الواقعية تقبض عليه بيد خفيفة والكناية ترد عنده في مثل صقل الفكرة وحزمها وحسمها والظلال الايحائية والهالات الأخرى قد تكون متعفّية فيها أو أنها عاطلة عنها .

* * *

وفي المقطع الثاني ينحدر الشاعر الى الكنايات شبه الرومنسية بل الطفيلية الدانية المتناول ، اذ تكنّى عن الظالمين برمز الذئاب وصائدي الذباب والسحب السوداء التي تخرب حديقة الصباح . وفي يقيني أن هذه الصور هي من الصور الدنيا والشاعر الكبير يعفّ عنها ، وكانت قد ابْتُذِلَتْ وتعفّنت في التجارب الرومنسية وما اليها ، حتى انتُهِكَت وانتُبِذَتْ وسُفِّهَتْ . ولا يرتفع عن هذا الأديم شبه النسخي والتقريري الا صورة « خمائل الضباب » ، اذ خطفت فيها صورة عليا من التحسس بالواقع واستحضاره في اللمحة النفسية على غرار البرناسيين .

* * *

وأما المضمون الذي يتراءى في المقطع الثاني فهو يمثل حنين الحلاج الى اليقين والترجي عليه . انه يمثل حسرة الانسان الذي يريد ان يوفي الى نهاية مطافه مع نفسه ولا يفلح فيصيح : « يا مسكري بحبّه ، محيّري بقربه ، يا مُغْلِق الأبوابْ » وكلها من التعابير الصوفية المأثورة ، وقد توسلها الشاعر للتعبير عن الانسان الذي يتوق الى كليته وكماله ويتطهر من قصوره ومن غبائه ومن ارتهانه للحتميات الصغرى التي تأكل الحياة والناس . والحلاج يتوسل أمام باب الغيب بدفاعه عن الفقراء أمام جبروت الغني . فهم الذين كسوه تلك الأسمال ، وهي زرايةٌ في الأغنياء والمكابرين وأوسمةٌ للمتّضعين ، محبي الانسان والمؤمنين بوحدته من خلال الأفراد والذين يأنفون من الخلاص الفردي الذي يؤمنه الثراء الفاشل لأبنائه . ليس المهم ان ينقذ المرء ذاته بالمال او المعرفة الجزئية وانما المهم هو انقاذ الانسان كله وكل انسان في العالم . والفقير هو الذي يجسد عاهة الوجود والدفاع عنه هو الدفاع عن كرامة الحياة وعدالتها وحريتها وتحررها من الحاجة والضرورة العمياء . الا ان الدفاع عن الحياة والانسان من خلال الفقراء لم يُجْدِه جدوى نهائية وها ان اللبس يعتريه بل

ان عتاة الدنيا واثرياءها ومُبْتَزيها لأنانيتهم وغبائهم وشرورهم . انهم يحاصرونه بل ان ذاته تحاصره وهو يبحث عن الجذور والآبار اي الينابيع . واثر تلك الرحلة لم يَبْقَ لديه سوى أصداف الحقيقة واشباحها وأطيافها . وحتى الآن لا تزال عبقرية التعبير تجري على المظاهر الحسية ، الحاملة لمعناها او معاناتها بذاتها المباشرة ، وهي توشك ان تقصر عن السوية التي لحق بها الشعر الحديث في استبطان المظاهر والغور فيما دونها . انها مظاهر مادية واقعية ، حملت فضلاً عن ماديتها وواقعيتها بعض سمات الانفعال الذي لا يَعْطُل عنه ايُّ عمل فني . لا شك ان العبارة صقيلة بذاتها ، والصورة غير محشوّة ولا محشودة ، وهي لا تنفرط كما كانت تنفرط صور السيّاب بالتداعي الاخرق من خلال لفظة كلفظة «بابا» في قصيدة « غيلان » أو لفظة « الأرض » في القصيدة ذاتها ، وقد انساق من هاتين اللفظتين الى نوع من الاستطراد الذي يتولد من ذاته توالداً أحمق بالتّداعي والاكتظاظ بالمعلومات التاريخية والاسطورية. فصورة البياتي أجلى، ان صفاءها ليس مماثلاً لصفاء صور بودلير التي تماثل مياه الغدير ، شفافة وعميقة وأخرى في الآن معاً . صورة البياتي حادّة وحاسمة وهي تَرِدُ في العديل الأقل من الألفاظ ، لكنها مرتهنة لواقع الشاعر الذي يرفض غيب الروح ويرفض معه الابداع الغيبي وهو وحده الذي يستسرُّ المظاهر وهو عامل الابداع والتجديد في كل آن ومكان .

* * *

ولقد دعا الشاعر المقطع الثالث « الفسيفساء » . وهو كأنما يزعم بانه ليس خاصاً به وانه يستعيره من المفاهيم العامة الشائعة او المتداخلة بعضاً ببعض في الاعراف . وفيه يصف الشاعر مهرج السلطان ، وهو مهرج عريق ، قديم

في البلاطات ، وقد تكنّى به عن الشاعر العميل للسلطة ، يقول قولها ويتحرق ويلعب لعبة البهلوان للترضي ونيل الحظوة . إنه بين يدَيّ سيده ولا كرامة له على نفسه ولا على عمله ، يُسِفُّ الى اذلّ الاعمال كي ينال التقرُّب منه. فهو يداعب الأوتار ، أي انه يسعى كي يطرب سيده ، وينشد ، بل انـه يوقع له الانغام التي تفرح بها نفسه . وذاك كله رمز للطاعة والتنازل عـن الذات . الا ان الطرب لا يجدي السلطان ، وظلم الرعية واكل الباطل والابتزاز والاكراه ، هذه كلها تعقد انشوطتها في نفسه ، فيتجهم عليها ، وحين لا يدرُّ له الفرح من ذاته ، فانه يستدره ويفتعله بالغناء . فاذا قصر الغناء استدرّه بالبهلوانية واللهو الآخر . وهذا هو مهرجه يسير فوق حدّ السيف ويسير فوق الدخان، اي انه يفتعل الألاعيب السحرية المأثورة لينقذه من ورطة نفسه وانشوطة قدره . ثم ان الصور والكنايات تترى على الايقاع ذاته ، فنشاهد المهرج وقد سار على الحبل واخذ يأكل الزجاج ويقلد السعدان ، وهي كلها من الامور التي تُشاهد في السحرة والمهرجين والمشعوذين في السيرك . وقد نقلها الشاعر من واقعها الفعلي او المباشر الى نوع من الدلالة الداخلية على افتقاد كرامة النفس والتحول الى اداة فارغة لا تنازع ولا معاناة فيها من اجل الكسب الذي هو غاية المهرجين والمتزلفين في الوجود . والبياتي لا يقبل المال ، وفقما يبدو في هذا المقطع ، ولا النوال والحظوة، لا يقبل منها الا ما كان موافقاً للكرامة والحرية والارادة والاختيار . فاذا تنازل المرء عنها او عن أي منها ، فان الكسب يفقد الكرامة ويصيب بالمهانة التي تتداعى في المرء وتسفّ به ويسفّ بها حتى يغدو مهرجاً يأكل الزجاج ويحمل الاطفال على متنه استرضاء لسيده .

* * *

واني لست اود ان امضي مضي النقاد القدماء في احتراف الكشف عـن السرقات الشعرية ، فليس في الشعر سرقات ، وانما تأثرات تنزل في ضمير

النفس وتعزب فيه وتطلع منه دون أن يتنبه الشاعر لها ويتفطن الى آثار الآخرين عليها . واريد ان ابذل مقطعاً من قصيدة البصارة للشاعر خليل الحاوي الذي نظم ونشر عام ١٩٥٧ ، وهذا المقطع الذي وصف فيه المهرج عام ١٩٦٤ ، كما يذكر في عقب هذه القصيدة من مجموعته الكاملة التي صدرت عن دار العودة . يقول الحاوي في مقطع من قصيدة « عند البصارة » وعلى لسان البصارة ذاتها :

اراك تستحيلْ
لساحر يُمَوهُ الاشياءَ في العيونْ
مهرّج حزينْ
في مسرح الغَجَرْ
يروّض الافعى ويمشي حافياً
يمشي على الجَمْر ، على الإبَرْ
يَعْجِنُ في اسنانه الزّجاج والحجرْ
يضمّ في كفّيه وهج الشمس والظلالْ
ينسج منها هالةً وشالْ
حورية تهبط من اكمامه الطوالْ

هذا المقطع نشر عام ١٩٥٧ ، كما قدّمنا ، في مجموعة الناي والريح وعام ١٩٦٤ ، يقول البياتي في مهرج الملك :

يداعبُ الاوتارْ
يمشي فوق حَدّ السيف والدخانْ

يرقُصُ فوق الحَبْل
يأكل الزجاج
ينثني مغنياً سكرانْ
يقلّد السّعدانْ
يُرْكِبُ فوق متنه الاطفال في البستانْ
يُخْرِجُ للشمس ، اذا مدت اليه يدها اللّسانْ
يكلم النجوم والامواتْ
ينام في الساحاتْ »

وللقارىء ان يقارن المقطع السابق بهذا المقطع ويخلص الى النتيجة التي يراها صائبة ، ووفقاً ليقينه الخاص به ووجدانه .

* * *

تلك لمحة عارضة اقتضاني الصدق الفني ان الفت القارىء اليها ، ومن دون دون ذلك نكمل شوط القصيدة المطولة دون التفات الى سمات أخرى . هذا المهرج ، إذن ، كان يتنازل عن ذاته كل التنازل ولا معنى للكرامة الانسانية بالنسبة اليه . انه هو عدو البياتي النفسي لانه تنازل عن انسانيته واكتفى بتحصيل الضرورات المادية والكسب الذي لا كسب فعلياً فيه لانه يحيل المرء الى عبد مستعبد لحاجاته وشهواته الصغرى والدنيا . والصور المترادفة قد يسمو بعضها على البعض الآخر في المقطع من ارتقاء مستوى التهريج والسحر والشعوذة ، لتسلية ربّ القصور وسلطان الحياة على ابنائها التعساء المخذولين والمستسلمين . وهذا المهرج تنازل بعد يأس من العثور على ضالته . انه كان ناهداً من قبل الى السموّ والعلى . لا انه خذل وماتت ابنة السلطان التي احبها ،

ماتت بريئة كالزهرة التي تأفل وتذوي . ومن خلال موتها ألحَدَ بالعناية والعدالة ، وتوهم ، بل انه ايقن ان القدر السادي والصدفة العمياء تسيران الاقدار . ولو لم يكن الامر كذلك ، فكيف يموت الاطفال ولِمَ يولدون ما داموا يموتون لتوّهم ؟ انها القضية الكبرى التي ثار من اجلها الوجوديون، ومن خلالها ألحد البير كامو وتعرض للآلهة ، كما انه اكد ان الانسان ينبغي ان يكون إله نفسه ، وان يصمد لقساوة القدر وغبائه ، تماماً وفقاً للنظرية الرواقية . لعل هذا المهرج يمثل مرحلة نفسية اجتازها الحلاج من شكّه بالحياة وعقلانيتها وعدالتها . وفي تلك المرحلة اسف الى الحضيض من الشك والريبة وتساوت الأشياء والقيم بالنسبة اليه وعاد التهريج في بلاط السلطان عملا متوازياً مع العصمة والبطولة ، لان الحقيقة انتفت من الوجود . والشعر الحديث لا يعرف التسلسل المنطقي المتلازم على بيت وبيت آخر ، وطوال التجربة التي تلتزمها القصيدة ، انه يؤدي أنفاساً ونُبَذاً من ذلك ، والقارىء يوحد بينها عبر المعاناة العامة . وكل مقطع هو يقين مرحلة مما طرأ عليه عبر هذه التجربة الكلية .

* * *

والمقطع الرابع هو مقطع المحاكمة ، قال بوجه السلطان قولةً والسلطان يرفض ان يقال امامه اي قول يعارضه . انه يؤثر المهرج والمتملق والمداجي . وفي الاحاديث ان « قول كلمة حقّ أمام سلطان جائر تغني عن اربعين يوماً من الصيام » . وهكذا فان الحلاج او الشاعر تكافأت نفسه والتحمت ، ووازى قولُه فعلَه ، واتحد الواقع فيه والمثال ، بل انه حقق ذاته، لانه آثر المعنى والفكرة والمبدأ والكرامة على السلامة ، وكان يقدر ان يصمت دونها او ان يخادع ويداجي بها . ذاك الكلام كان فعل وجود وحرية بالنسبة اليه ، انه التحم مع الحق ، واصبح هُوَ هُوَ ، أو أنت أنا ، كما يقول الشاعر ،

ووفقاً لتعبير المعتزلة. الا انه سيق الى المحاكمة بالكلمة التي باح بها على الجور، فتوحد وتفرد والتفت من دونه فلم يجد احداً ، ففرّ عنه الناس ومالوا الى السلطان . لم يَبْقَ حوله الا الفقراء والطيّبون مثله ، وهؤلاء لا رجاءَ لهم ولا عزوة فيهم . والآخرون كانوا كلهم من شهود الزور. لقد اولم الشيطان بهم وليمته الكبرى وعمّ الكذب والنفاق . انه مثل مقتل بزرجمهر . كان وحده وحوله الذئاب ولم ينصره احد ، وحُكم عليه بالاعدام منـــذ الف عام ، والاعدام يحرّره من سقطات الدنيا ولعنات الوجود . فالحق والذي يجهر به ولا يتنازل عنه ، يفرّ عنه المؤيدون طالبو السلامة والربح، ويغدو وحيداً بين الذئاب التي تنهش فيه من كل جانب . وربما خطفت عبر هذه المقاطع مثل تجربة المسيح دون ذكره . والبياتي يأنف ان يمضي مضيّ السياب في اعتماد رمز المسيح ، لانه يجد في الاجواء الدينية خروجاً على مذهبه ويقينه المادي والواقعي والمناقض ، بل الداحض للغيبيات . واما الصور فهي افتى وانقى نسبياً ، وان كانت ما زالت تلتزم عيارها ومستواها .

* * *

وفي المقطع اللاحق أسفر له الحق لأنه مال كالمسيح الى الفقراء وقاطعي الطريق والى البرص والعميان والعبيد وحذره من التخاذل والتراجع والتأم عليه شهود الزور والقضاة والمأفونون وأتلفوا كل ما له وأحرقوا كتبه وقطعوا لسانه لأنه جهر بكلمة الحق ولقد ازداد وحدة وتغرباً وأقام في منفاه الداخلي وليس من يشد ازره ويقوم الى جنبه . وفي النهاية نهبوا كتبه ومزقوا جسمه وصار سماداً في غابة الرماد تغتذي منه وتنمو . والموت هو مقدمة للحياة الجديدة .

* * *

لقد كان الحلاّج الوعاء الذي أفرغ فيه الشاعر معاناته وجسّد تجربته على

الحرية وتحقيق انسانية الانسان عبر الأقوياء والاثرياء والظالمين الذين يعاقبون على الكلمة وعلى الكرامة . انه فعل وجود بالنسبة الى الانسان الكلي واللانهائي والمطلق الذي يضمّه المرء في اهابه وفي أعماق وجدانه ولا فضل له ولا فضيلة من دونه . فالمرء لا يحيا بالنسبة الى الشاعر ليكسب كسباً ويثري او ينال حاجة وانمـــا كي يخدم الانسان والحياة في أرقى مستوى لهما وفي الشهادة لهمـــا والاستشهاد في سبيلهما .

* * *

وفي الحقيقة ان الشاعر يحاول ان يسمو وان يبدع النغم الداخلي ولقد سمت صورته وتجربته في مظان كثيرة ، الا ان الصورة الرؤيوية لم تدرّ له لأنه هو ذاته يأنف منها . ولقد أقام على نوع من الكلاسيكية المتعفّفة ، التي تنزل في بعض الأعماق ، ولكنها ترفض ان تشيع المُدْلهمّ والمظلم والمشوش والمتلهسن كما يفعل بعض الشعراء الحديثون لانه لا يؤمن بتلك الطفرة كما يسمّيهـــا . فالتجربة انسانية وماورائية في آن معاً ولكن ماورائية الصورة قلما انثالت له دون ان تتخلى الصورة عن ارتياد العمق . واذا خطفت على شعره بعض ملامح الغموض ، فليس ذلك متولداً من تشويش الرؤيا بل مـــن النفاذ بالتأمل الى أصقاع جديدة قد ما يقصر الانسان الأليف عن ارتيادها . واذا كان الانسان هو إله نفسه وانه يتوق الى المطلق الانساني فان قيمة التجربة تظل في مراودتها للشهادة والاستشهاد في سبيل قيم الحق ولقد التقى المسيح ، دون ان يكون قد عثر عليه في وجهه الصاحي وارادته .

قصائد من بلند الحيدري

العقـــم

نَفَسُ الطريقْ
نَفَسُ البيوتْ
يشدّها جهدٌ عميقْ
نَفَسُ السكوتْ
كنا نقولْ
غداً يموتُ وتستفيقْ
من كل دارْ
أصواتُ أطفالٍ صغارْ
يتدحرجون مع النهارِ على الطريقْ
وسيسخرون بأمسنا
بنسائنا المتأففاتْ
بعيوننا المتجمّدات ، بلا بريقْ
لن يعرفوا ما الذكرياتْ
لن يفهموا الدّرْب العتيقْ

وسيضحكون لأنهم لا يسألونْ
لِمَ يضحكونْ .. ؟

....

كنّا نقولْ :
غداً سندركُ ما نقولْ
ولسوف تجمعُنا الفصولْ
هنا صديقْ
وهناك انسان خجولْ
بالأمس كان هوى عميقْ
ولعلنا
لم نَعْنِ ما كنّا نقولْ
فاليومَ تجمعُنا الفصولْ
ذاك الصديقْ
بلا صديقْ
ذاك الهوى
وَجْه صفيقْ
وعلى الطريقْ
نَفْسُ الطريقْ
نَفْسُ البيوتْ
يشدّها جهد عميقْ

نَفَسُ السكوتْ
وهُناكَ
خلف النافذاتِ المُغْلقاتْ
كانت عيون غائراتْ
جَمَدَتْ لتنتظر الصغارْ
وتخاف أن يمضي النهارْ
مع الطريقْ .

* * *

كان بلند غارقاً في سمرته وصمته وفي كآبة حيية ، تفترّ على ثغرها ابتسامة رقة ومودة . وانك تدرك توّاً انه تخلّى عن ثاراته على الحياة والقدر والناس وانه آثر المحبة والرفق ، دون ان ينبـو به العزم القديم . بلى في نفس ذلك الشاعر مثل خمرة صوفية صامتة ، يتعاطاها مع ذاته ويبدو للآخرين وكأنه قَنِع وارتضى بقدره . لعلّه طبع على طبع الالفة والمحبة يأخذ الشر والقسوة والغدر بالرويّة والتمهّل : « ولا تُقاوموا الشّر » فان الشر يقضي على ذاته بذاته . بلى ان معاناة بلند خفرة لطيفة كنفسه ، ليست صيّاحة ولا معولة ، ليست مدمّرة . وهي لا تلمّ أسمال الاساطير في دربها ولا تدعها تلتفّ عليها وتخنقها . انها اشبه بخمرة داخلية يعلّها مع ذاته بصمت ، كما قدمنا . الشعر مع بلند يُؤثر الهمس والبوح والنجوى وليس فيه اللعنة الملعونة التي قد ما تطبع الآثار الأخرى . لا يستسلم او يتنازل ، وان كان يأخـذ الأشياء بالرفق والتؤدة . ومن هنا تتولد تجربته على ايقاع خافت وعبر صور شفّافة ووحشة دائمة مبثوثة في قلب القصيدة وضميرها . ومن النقاد من قد يحسب ان هذا الخفوت هو صنو الاستسلام والدنو في ارتياد التجربة . الا ان للشعر سماته

وخفقاته ، وقد لا يكون الشعر الهامس بل الصامت أقل عمقاً من سواه ، لعل الصمت والخفوت ان يصفّياه ، وان يُبرئاه من عكره ونكده ومن غثاثته ومن تجهّمه ومن ذهنيّته . وبين الأوتار العديدة التي عزف عليها الشعر الحديث ، كان وتر بلند الوتر الروحي ، اذا جاز التعبير وليست الروحانية مماثلة او معبرة عن الصوفية المألوفة او الكهنوتية التي تواجه العاهات والشرور بترجّي الغيب وانما هي حالة من الصفاء والتآلف ، حين تستحيل نفسه ذاتها الى نغم . ولسنا نود ان نغالي ولكننا نرجح بأن تجربة بلند هي تجربة نغمية . ومن يحسب شعره على الافكار ويحصيه على الأحداث والصور وحسب ، فانه لا يقع منه الا على أقله . فالنغمية هي عماد من مقومات القصيدة وهي نغمية خالقة لأنها لا تتحقق ولا تسيل في النفس الا اذا اتصلت في نوع من الاتصال بالحقيقة . ومن ذا يستطيع ان يتمهل ويصغي الى الهمس في جلبة الشعر الحديث والى اللون الداخلي الهارب عبر الاصباغ والالوان والبهارج والازياء المعمية في ذلك الشعر . ليكن، فان الشعر يعزف على اوتار متعددة، ولكل شاعر سبيله وبلند لا يعير ولا يستعير ولست تحس طعم الترجمة في شعره ولا تتلامح لك فيه سمات الآخرين وقصيدته تخرج من رحمها وليس من رحم القصائد الأخرى .

* * *

وقصيدة «عقم» هي من لطائف الشاعر على تجربة كان يلتمع فيها ، حيناً ، رجاء البعث والقيامة وتدفّق الخصب ، وملامح العقم تتبدّى على الطرق والبيوت والصمت . شوارع مقفرة بلا صبية يهزجون ويلعبون وليس من عابر يعبر . وليس في الطريق والبيوت المتكرّرة على ذاتها معنى الرتابة والسأم الخارجيين وانما هي رمز العقم الداخلي وامتناع التغير من امتناع الخلق والحرية والارتياد المبتكر على الاحياء والاشياء . فالطريق والبيوت والسكوت هي هنا

الحياة بل الكون المستعاد بذاته كلّ غداة والحياة الدائرة على نفسها في دوّامة دونها وحولها جدار . وبلند لا يغترف الرمز المدوّي والمجلــوب بالتقصي الذهني والتحرّي شبه المتعمّد ، وانما المظاهر الخارجية تنزل في نفسه وتطلع منها بخفر . وهي لا تفقد خاصتها ولكنها تتضاعف عليها بالدلالات الأخرى المستمدة منها بل من نواياها ومن ضمائرها . والبيوت والطرق متى كانتّ هي ذاتها ، فان الحياة هي ذاتها ، والكون هو ذاته ، انها مظهر التعامل اليومي والفعليّ معهما . ومن قلب تلك الرتابة الوجودية كان الشاعر يحلم بالبعث والتغير ، وهما هنا الأطفال ، وهؤلاء ، منذ القدم ؛ رمز التجدّد والاقبال . الطفل يبعث دماً جديداً يتخطى والده ، بل انه وفقاً لليقين الاغريقي ، يولد مرة اولى من رحم والدته وصلب والده ، وتلك ولادة عمياء صمّاء ويولد مرة ثانية من ذاته حين يتجاوز والديه ويتحرر منهما ويفعل أفعاله بفعله . وفي التقاليد الريفية ان اصوات الاطفال تطرد الشيطان من التعشش فيها . انه سبيل للبركة والنعمة . وكان الوثنيون يقيمون عيداً للأطفال تحدّر في صلب الزمن الى الأعياد المسيحية ايام الشعانين ، لقد تجدد دم الحياة بهم . انهم يصوتون في المنازل ويتدحرجون على الطرق في الغداة الباكرة وقيامهم على الطرق يبثّ فيها خياة ويمنع عنها العقم . والشاعر يعي ذلك بوعيه ، كما انه يعانيه بمعاناته وهو يقول ان اولئك الاطفال سيغيرون الأمس ويقيمون في حاضر لهم بل في غدهم الذي يصنعونه بأيديهم . ستتكشف لهم غباءات الماضي ، والنساء لن يكنّ منطويات في مخادعهن وأنفسهن يتأفّفن من الاسر المجاني اللامجدي ومن عقـــم حياتهن . والمرأة المتأففة العربية هي التي ارتهنت للعمـــل المنزلي والتي حُجّبت والتي لا حرية لها ولا هوية ولا كيان خاص . وتلك عاهـــة يحسها الشاعر عبر التجربة وليس عبر الوعظ والارشاد الاصلاحي ولقـــد تأدّت له من ذاتها ولم يتَحَرَّ عنها بالوعي النظري والأخلاقي . تأفّف النساء هو وجه آخر من وجوه العقم الكاسي حلل الحياة في الداخل والخارج . ومن

ومن تلك الرموز والكنايات الخفرة ما ألمح اليه الشاعر في العيون وهي متجمّدة. والعيون كالبيوت وكالطرق ليست العيون الخارجية البصرية وانما هي النفوس انها كناية عنها في اعماق الضمير ، وهؤلاء الأطفال سيتجاوزون حالة الجمود ولن يقيموا في الماضي وفي الذكريات ، لن يفهموا عقمها وتكررها ولسوف يضحكون لأنهم ابناء الحياة ولأن الحياة تضحك من خلالهم ، وهي ليست الضحكة الفلسفيّة ولا المادية التي لها بواعث مقرّرة من الكسب والربح والخسارة ومن الانجازات العقيمة التي لا تنجز شيئاً . الأطفال يحيون الحياة ولا يقيّمونها ولا يعللونها ولا يرتابون بقيمها . ولهذا قال عنهم الانجيل : « دعوا الأطفال يأتون اليّ ولا تمنعوهم لأن لمثل هؤلاء ملكوت السماوات ».

* * *

وفي مرحلة ثانية من التجربة ، يفتضح الشاعر خدعة الصداقة والمداجاة . النّاس المُتّقون التّنازليّون ، لعلّهم كانوا يطلبون الإلفة ولسوف يخرجون من ذواتهم ويؤسّسون للحب الفعلي الصافي . الا ان الاشياء لم تتغير بل انها تفاقمت وحصل التمزق والفرقة وتكشفت الأقنعة عن وجوه صفيقة ونوايا اخرى . وما زالت الأشياء تجري على منوالها والبيوت هي ذاتها والطرق والجهد الرازح العاني وما زالت حالة الترقب قائمة وجاثمة وراء النوافذ .

* * *

هذه تجربة داخلية على التحول الداخلي وتجدد الحياة وامتناع الاقنعة والمراءاة وتطهر الانسان وولادته من جديد . لها ايقاعها ورموزها الخاصة بها . والنغمية تغمرها من كل اطرافها وهي تلك النغمية التي تظل الصور والمعاني هي التي تبدع حالة الشجو من دون الطرب . ولقد كانت كلمة « نفس » تتكرر كاللازمة والايقاع النفسي . وتكرارها كان يجسد حالة الرّتابة بل العقم فضلاً

عن التكرار الذي يقتفي أثرها في ألفاظ: «البيوت والطريق والسكوت». وثمة عناصر متعددة تتضافر لتوحي بالتجربة وتجسدها. تكرار الألفاظ والجمل وتكرار المقاطع والتعارض بين الأمس واليوم اللذين لا يتعارضان. الأمس امتد في الحاضر والمظاهر ما زالت هي ذاتها. وكانت الفصول تحمل معنى التطور والتغير. وكذلك الانسان الخجول القابع في ذاته والذي قد يخرج منها ويخرج من قمقم الأعراف والتقاليد والتقولب بالقوالب العامة. الا ان الألفاظ كانت تفقد معناها لانها كلمات بلا معان او ان معانيها كانت نافلة ومضافة اليها. ليس في تلك الكلمات فعل يفعل ويتحقق. والفصول كانت ذاتها والكلمات البلا معنى، هي ذاتها. ومن بين ذلك أطلت الوحدة ربيبة الرتابة. فليس من صديق لصديق ولا انسان لانسان كلٌّ قابع في وحدته وخارجيته ويوميته المتناسلة بعضاً من بعض بلا طائل. وانها الوطأة الدائمة، وطأة الساعات المتشابهة، وطأة الزمن الميت. والنوافذ ما زالت النوافذ. هناك ومن دونها عيون تنتظر. هكذا تجسدت أجواء العقم. والقصيدة دارت دورتها على ذاتها وانتهت من حيث ابتدأت. وتلك فعلية العقم في متن التجربة وفي حياتها ونموها وارتدادها الأخير على نفسها. المقطع الثاني نسخ المقطع الأول على المشاهد والألفاظ نفسها. ومن العناصر المتممة للتجربة كانت القافية المتجاوبة علناً وضمناً، وهي قواف ساكنة، شجية ماتت فيها الخطابية والطرب والتدفّق الآلي في النغم. وجملة القول ان الحياة لا تطيب للشاعر على وتيرتها اليومية المعتادة. وربما لا يطيب له الوجود ذاته. انه يأنف من التكرار بنوع من الاحساس بالسأم الوجودي وكما قال بودلير: «هذا العالم يضجرنا، فلنرحل. واذا كانت الأرض والسماء سوداوين كالمداد. فان قلوبنا التي تعرفها هي ملأى بالأشعة.» ولكن بلند لا يتمادى على يأسه ويقيم عليه في سائر القصائد كالشعراء الرجيمين. ولا سبيل الى المقارنة بينه وبين بودلير الشاعر العلمي المطلق. ولعل بلند يؤمن بأن الانسان قادر ان يغيّر قدره

بذاته وان يخرج من نفسه ومن خجله ومن منزله وان يكون ابن نفسه وليس ابن والده وأجداده . ولكن الأبناء كانوا تكراراً لآبائهم واجدادهم والبيوت لا تتغير وكذلك الطرق وهنا تتخطى البيوت دلالتها الجزئية وتغدو رمزاً للكون ذاته كما قدمنا . وعبر القصيدة يُطَوِّف الشاعر بالنساء والعائلة والصداقة والحب والفصول وما اليها وهي العناوين الكبرى لمسار الحياة .

* * *

وفي قصيدة أخرى دعاها : « الوحدة » يقول :

هكذا أنتِ تَمَوْتِ
عشبةٌ صفراءَ في ضفّة موتي
وحديثاً مُسْرِفاً بالهمسِ
كالهَجْسِ
كصمتي
هكذا أنت تَمَوْتِ
من سُكوتي
من خطىً تعبر لَيْلي في خُفُوتِ
من رؤى تضْخم ظلّي
من بلىً ينسجُ في الوحل بيوتَ العنكَبوتِ
هكذا أنت تَمَوْتِ
قفرةٌ جرداء لم تحلَم بِنَبْتِ
قفرةٌ جرداءَ كالخيبةِ

كالخيبةِ أنتِ

فاتركيني

سئمت وجهك نَفْسي

اتركيني

صخباً أزحف في الطّين وأمْسي

بعد حين

لي مثل الناس صوتي

لي مثل الناس حسّي

وظنوني

لي مرمى

وممر في دروب الشّمس أعمى

لي ضحكي

وجنوني

وبيتي

صحوتي تغرق في السكر وتمتص

سنيني . اتركيني

انا للناس وللنسر الذي ينهش صدري

أنا موتي .

هذه قصيدة وجدانية غنائية رومنسية . الصورة فيها تَفْري فرياً في أحشاء التجربة واللفظة المنفردة تقوم مقام الأبيات والشروح الطويلة والنغم يفيض

من قلبها وكأن الروح تسيل في قلبه وتهمس همسها الخافت الشجي . الوحدة رفيقة الشاعر ، انها أشبه ما تكون بظل له يقتفي على آثاره ويقيم ويرتحل معه . وكنا قد استشفينا شيئاً من هذه المعاناة في القصيدة السابقة حيث كان الناس مؤودون في أرماس نفوسهم لا قبل لهم بالخروج منها . كانوا يعايشون نفوسهم ويعاشرونها في الظل والصمت والعقم والرتابة . وها ان هذا الشاعر يتمثل الوحدة وكأنها أمر قائم فيه ومنفصل عنه ، في الآن ذاته يخاطبها وكأنها انفصلت عنه وعادت كالعدو الملازم ، او كالداء العياء . والصورة الابداعية تدرّ له من خيالٍ مكثف وملتو على ذاته: «عشبة صفراء في ضفة موتي» ولست أدري اذا كان بلند قد أدرك حالة الرمز في ذلك . فان في العشبة الصفراء ما هو أنأى من ظاهرها . فيها معنى الطفيلية والتفاهة ومعنى الامتصاص لنسغ الحيوية والحياة . وتتكاثف الصورة من ذاتها بضفـّة الموت . ولقد شاهد الاحوال النفسية في حالة حسية مبتكرة ، ومخلوقة بخلقه ، ومتى تجسدت المشاعر في المظاهر ، تمّ الرمز على ان تكون المظاهر ، كما هو شأنها ، هنا، مظاهر حسيّة ونفسية في الآن معاً . لعل الموت كان بحيرة ، والوحدة تتعشّش كالاعشاب على شاطئه المَنْسِيّ . ولا غُلُوّ في القول بأن هذه الصورة هي صورة عليا حملت الذاتية الحية الموحية والصدق والألم فضلاً عن الموضوعية التي دعتها رائقة صافية لا تتجهم ولا تتناثر أشلاؤها كما هي الصورة السريالية. وعبر ذلك تتوحد الوحدة مع الموت . وانه لموت آخر ، الموت في الحياة ، الامتناع عن الخروج من الذات والتعامل مع الآخرين ومع الحياة اي الامتناع عن فعل الوجود والخلق . انها تأكل أيامه وتمتصّها كالعلقة الطفيلية القاتلة . وهذه الصور تكونت هكذا بسوية حية لا قبل لنا بالانتهاء من ابعادها . والشعر يؤخذ، من قبل ومن بعد، بالذائقة والتمثل والمعاناة. والقارىء الذي لا تسيغ ذائقته لطائف الصورة يُحجَب ويقيم خارج حرم الرّؤيا . وفي تلك الوحدة كان الشاعر يخاطب ذاته ويتحدث اليها . انه نوع من الهجس بل الصمت .

وهو ينسب الصمت لذاته وكأنه صمت آخر . انه صمت اللاّفعل والعجز عن مواجهة العالم الخارجي الذي يتوحش عليه ويوشك ان يسحقه بجبروته ولعنته. والخروج من الذات الى الحياة والى التصدي لسادية العالم وقسوته ليس من الأمور اليسيرة وقد ينفق المرء عمره وهو يعايش ذاته على رغباتها وأحلامها وهو يكبتها فلا تتحقق ولا تنمو ولا تعرف السعادة . والهواجس التي عبر عنها في لحظة باسمها العاري المباشر تكسو حلة الصورة المبدعة من قوله : « من خطى تعبر ليلي في سكوت » ولقد تحولت المشاعر الى مظاهر مرة اخرى والى ما يشبه الكناية التي تعبر دون ان تفصح وتنطق . والخطى الليلية تلك هي خطى الأحلام والأوهام والهواجس . الشاعر الذي تحضر عليه مثل الأرواح السوداء والتي تُسمع ولا تُرى . والابداعية تتمّ في مثل تلك الحدود ، تُفصح بلا افصاح . وقد كانت الاحلام تتناسل وتتوالد من ذاتها حتى انها تضخّمت ومدت ظل الشاعر في الوهم واللاحقيقة . والخطى امر سمعي والرؤى أمر بصري ، وهي جميعاً داخلية . وتتمادى الصورة في الرؤيا ، فيحس بأن في الوحدة مثل البلى الذي يحوك خيوطه كخيوط العنكبوت ولكن في الوحل . وهذه سمات التجسيد الفني في القصيدة الحديثة . ان يُوَفّق حدس الشّاعر الى العديل الحسّي المخلوق للتيّار النفسي . ولقد شاهد الشاعر البلى وهو فكر ، شاهد بأم عينيه وكأنه مُكِبٌّ على ذاته . ينسج خيوطاً وهمية ويبتني بيوت العنكبوت وفي الوحل . العنكبوت كان أبداً من رموز الشعر الحديث وكان بودلير قد أولجه اليه في كآبته وسويداته اللعينة . وقد قال في قصيدة «السبلين» اي السويداء او الميلونخوليا : « وشَعْبٌ من العناكب اللّعينة يتَجَرَّر ويحبو في نفسي » . وللعنكبوت معنى الوحدة الكبرى ، بل لعله هو الرمز الفعلي لها . فليس للعنكبوت من قيام الا في المواقع الخربة والموحشة انه يحيا بين الانقاض والحطام حيث لا تتنفس ولا تخفق الحياة . وهو يحمل معنى التعثر في الشراك والشباك الفعلية الوهمية . الا ان مشاعر بلند لا تستقل ولا تنفرد بل انها تتوالد

وتتضاعف ومن شعور التعثر والغربة والخلاء في العنكبوت تضاعفت التجربة بالوحل وكأن الشاعر يعجز عن السير اي عن الفعل والتحرر للتصرف الاختياري . فهذه الصورة هي من الصور المركبة دون تعمّل وتأليف وذهنية. وحالة الركود والعجز والسعي تجسدت مرتين في العنكبوت والوحل ، كما ان النسج ينمّ ، في الآن ذاته ، عن التكرار والديمومة والحركة العقيم التي تنطلق من ذاتها وتكاد لا تخرج منها حتى ترتدّ اليها . وهكذا فان في أعماق هذه هذه الألفاظ ضميراً واحداً مشتركاً ومتوحّداً وان تباينت خارجياً . وهو هو الحدس المبدع الذي يوفّق الى مثل هذا التكثيف دون صنعة وتأليف . وتمضي الرؤى الداخلية في التحول فاذا الوحدة هي قفرة جرداء ؛ ليس فيها نَبْت وهي لم تحلم به قط . لعلها كانت تكراراً آخر لضفّة الموت ؛ أو أنها الخيبة والفشل الدائم . والواقع ان من يقيم في قبضة الوحدة لا محالة ان تلازمه انواع الفشل ويحس ان احلامه تتحطم وتتناثر أشلاؤها على أديم ذلك الواقع الصلد . والوحدة تتشبّث به وتلتف عليه وتمد جذورها وشروشها السوداء في أعماقه ، تتسمّر في قلبه . انه يريد ان يخرج من طينها اللاصق به ويغدو ، بعد حين ، وله صوت خاص به ، له حسه ووعيه ومطمح في ارتياد الشمس وقد مات في الظلمة والظل . بل انه يطلب الضحك والجنون ، وهما هنا تعبيران عن التحرر وارتياد الحياة والفرح بها والانتشاء بنشوتها. والجنون. انه هو النقيض الفعلي للوحدة . انه طفرة منها وثورة عليها . والطموح في صدره نسر وهو يريد ان يكون للناس وهي تجبره ان يكون لها وحدها .

وهذه القصيدة تختص بالمميزات التي دأب عليها بلند في شعره : الصورة الداخلية الرؤيوية الجلية الأحداق والواضحة السمات وهي متطورة من الرومنسية حتى معانقة الحدود الرمزية . الا انها تمتاز بفضيلة العفوية على العمق. وهذه فضيلة نادرة في الشعر ، وبقدر ما يوغل الشاعر ويتقي ، فانه يفتقد العفوية والذهنية الباردة تتسلل الى شعره وترتهنه ويكون العمق شبه فكري

وشبه تعمية . أما في تجربة بلند هنا فان الصدق والعمق تآلفا وأبدعا كما تكون السوية الفنية . وأما الايقاع وهو ايقاع يتعدّى آلية الوزن وقعقعة الرويّ في القافية ، فقد كان يسحّ من حالة التوحد بين المشاعر والأخيلة والمظاهـــر والأنغام . وحين يسيل النغم في النفس فانها تغدو ذات قابلية للابداع . فاللفظة لا تَرِدُ وحيدةً والعبارة والصورة . انها تفد كلها كاسيةً أنغامها . والنغم هو أدنى ما يكون روحاً للفظة والعبارة والصورة جميعاً . وليس لنا ان نحدد طبائع ذلك النغم او نقع في التمحل والتزيد وانما نحن نحسه بيقين مكتف بذاته وليس بحاجة الى بينة تبين عليه .

فؤاد الخشن

في

« معبد الشوق »

يمثل فؤاد الخشن في الشعر اللبناني تجربة الصدق والعفوية والتفاؤل . فشعره لا يصدر عن ضمير قانط ، او عن يأس عام من الأشياء ومعانيها ، او عن ردة على الواقع ، او انتكاص عن الاقبال عليه . والشاعر يصرح بذلك ، تصريحاً واضحاً في النبذة التي اهدى بها الديوان الى اصحابه : « الى اصحابي ، هذه الصلوات الفرحة في معبد الشوق » . ويبدو كذلك في بعض القصائد عبر الديوان :

فينوس ، هذي أغاني ملؤها فرح   ممن هدته الى الجنات عينـــان

* * *

هو الحب ، نعيم الوجد في اعماق كاساته

* * *

هذه الاسرار يا من وشوشـــت   شاعراً عن شوقهـــا المندفـــع
سوف لا افضحها في صحونـــا   من رؤى ذاك الهنـــــاء الأروع

الا أننا ، مع ذلك ، نؤمن بأن الفرح والتفاؤل ، لا يدعان التجربة الشعرية توغل في ذاتها ، وتطلب نهاية مطافها ، كما أنها لا تدع الشاعر ، يطلب أقصى غاية المعاني والعواطف . فالفرح يهدّىء من روع النفس ، ويجعلها تطمئن الى ما يحيط بها وما تعانيه ، تقبل بواقعها ولا تعتريها ازاءه حيرة او ردة او نقض . والشعر ، في باعثه الأصيل ، هو محاولة ارتداد ، بها يحقق الانسان حريته في تمثل الأشياء وتمثيلها . واذا اقتصر على ما يطالعه من المظاهر ، وما تحسّ به حواسّه ، ويتفكر به فكره لمباشر ، فان تجربته لا تعدو ان تعيد الأشياء الى ذاتها بنوع من الوصف الذي يعلمنا به ما نعلمه ، ويبقينا في الحدود التي الفناها ، نعاني حسرة المعرفة التي تتراءى لنا ولا نراها والتي تخفق في قلوبنا ، وقلما تتضح لعقولنا ، بنـوع من الاتضاح . ومن ينظر في تاريخ لآداب العالمية يجد ان أعمق الشعراء، كانوا يهدمون العالم ويبنونه بالثورة والعصيان ، وان رفضهم لما ادّي لهم من معانٍ ، وما تواقع عليه الناس من قيم كان يسوقهم الى مراودة الحقائق الخفية النائية . ولو رضي الانسان بما أحسّته حواسّه من العالم وما فهمه عقله منه ، لما كان هناك مبرّر لوجود الفن .

* *

والواقع ، ان من ينظر في الجانب المتفائل من شعر فؤاد ، في ديوانه الجديد، لا يرى فيه الا فيضاً من العواطف شبه الساذجة ، التي يرضى فيها بأيسر مطلب من مطالب النفس ومعاناتها الفعلية لقدرها ، وتنازعها فيه مع الاقدار الخارجية.

نمثل على ذلك في مثل قوله :

والخال قرب الثغر ، يا اميرتي ، أريد أن أمحوه ، بالقبل اللاهبة المثيره

اريد من عينيك بالاهداب ان اغرف لآلئاً كثيره

* * *

وعيني عند عينيك ابتهـــال يهدهده التلهـــف والحنين
وليـــلي للهـــوى ارق لذيذ ودمعات تضيق بها الجفـــون

وقصارى الشاعر في هذه الأبيات وأخرى يضيق المجال عن ذكرها ، ان يمحو خال حبيبته بالقبل وان ينفق ليله ، ساهداً ، مغرورق العينين ، وهي عواطف بلغت من البداهة حداً يغدو معها الشّعر تكراراً لأبسط ما يطفو على لجة النفس . وقلما تخلو قصيدة ، في ديوانه ، من مقطع او مقاطع ينم عن هذا النوع من العواطف المغرقة بالصدق ، والفاقدة العمق ، في آن معاً . وهي عواطف تعزل تجارب الشاعر عن النزعات المصيرية الجديةوتدعه لاهياً لهواً لا معنى له ولا جدوى منه في التعبير عن الابعاد الحقيقية للأزمات الفعلية التي يعانيها الانسان . وقد غدا من البداهة القول ان الوقوف عنـــد ذلك الحدّ الخارجي من العواطف يقصر غاية التقصير عن غاية الشعر التي هي اداء المعرفة بنوع من الرؤيا والحدس، بحيث تستحيل الى نشوة تصحـب معظم الآثار الفنية الكبرى . فالنشوة الفنية تهدف الى ادراك اقصى ما يدرك من الأشياء بنوع من المعرفة الايحائية ، او المعرفة غير المنفصلة عن النفس او المعرفة التي هي النفس ذاتها ، عندما ينقشع لها ضميرها المظلم ، ويضيء لها الغيب المنطوي في أعماقها . فالغناء والايقاع لا يفيان بغرض الشعر ، بل هما وسيلتان من الوسائل العديدة التي يعتمدها لتجسيد التجارب النهائية الكلية . ولا قبل لأي قارىء جدّي ان يرضى من الشعر بأن يعيد إليه ، عبر النغم والإيقاع ، ما يدركه في بداهة الادراك المباشر ، الشائع . واني كنت أجلّ صديقي فؤاداً ان يقف عند تلك الحدود او ان يدع مجالا في ديوانه لمثل هذه الأبيات او المقاطع التالية :

غرستي ذات الجناح الأصفر بردي جمر فؤادي المسعر
وافرشي الظلّ ندياً ناعمـــاً فوق غيمات جبيني الأسمر

قد غرسناك هنا في حوضنـــــا وسقينـــاك شفيف العنــــبر

* * *

أنت يا مغناجة ، مائجـــــة بالصبابات وفوح مسكـــر
ستخلّيهـــــا إذا عاش الهوى غرسة نادرة في الشجر .

* * *

يذبل القلب ذا لم نسقه ذوب القبل
يعتري الحبَّ فتور وخمود وملل
جدّدي به عطاءات جديده
انعشيه بخمور بابليات فريده
لونيه بالمواعيد ، بهمسات حكايات مثيره ...

ولست أودّ ان أسرف في التمثيل بمثل هذه المقاطع ، لأنها تطالع القارىء في معظم قصائد الديوان ، وانما اقتصر ، من ذلك كله بالقول ان ما تنطوي عليه من صدق في العاطفة لا يشفع لها اية شفاعة في الفن . فالصدق المغرق في ذاته ، الذي يقرر حقيقة ما يعانيه الفرد ، هو ما ندعوه بالوجدانية . ولقد انتهى النقاد الى الاعتقاد بأن الوجدانية الخالصة هي كالواقعية الغثة ، آفة من آفات الشعر ، تمنعه من الشمول والكلية. الوجدانية تنقل الواقع الداخلي بمادته الخام الاولى، وجزئياته واعراضه ، والواقعية تنقل الواقع الخارجي بمثل تلك الدقة والاخلاص . والواقع ، اكان نفسياً ، داخلياً ، ام حسياً، خارجياً ، هو النقطة الاولى التي ينطلق منها الشعر ، لكنه لا يقف عند حدوده ، بل يعدّل منها ويبدّل ، يسقط منها ويضيف إليها ، حتى يبدو وكأنـــه قد خلق خلقاً جديداً . والشاعر الذي ينقل مـــا تعانيه نفسه نقلا وجدانياً ،

مباشراً ، ولا يغذيه بالتجارب الانسانية العامة ، اي الثقافة ولا يوسعه حتى يبلغ به حدود التجربة التي ادركها الانسان في عصره ، انما يعيد على اسماع الناس ، ما ملته اسماعهم وعافته نفوسهم ، ولم يعد يثير فيها أية نشوة . ان غاية الشعر هي التعبير عن الاصقاع التي ما برحت مجهولة في النفس ، ان يسلك في ادغالها ، لان العقل والعلم لا يسلكان الا السبل الواضحة المعبدة .

ومن القراء من يزعم ان مثل تلك المقاطع تمثل البراءة في العاطفة ، مما يستحب ويؤثر في الشعر . الا ان هؤلاء لا يميزون بين العاطفة البريئة والعاطفة الصماء ، الفاقدة النور والبصيرة . البراءة في الفن تصف العواطف التي لم تقع في حبائل الذهنية ، اي تلك التي لم يزيفها ويفتعلها ويصطنعها العقل ، وهي ترمز الى صفاء التجربة وعفويتها المثقفة والحدس الذي يضيئها بشعلته الغريبة ، بحيث تغدو وسيلة للاتصال بينبوع الحقائق النفسية الأولى ، بكل ما تنطوي عليه من تشويش ، احياناً ، وصخب ولاتناه . البراءة هي التي تتطهر النفس من وسائل البديع وادراك لما تنطوي عليه بصفاء تام يوفي بها الى ما ندعوه الرمز وهو السبيل شبه الوحيد للاتصال بحقيقة النفس وتجسيدها بكليتها دون ان نذعن فيها لقيود العالم العقلي والحسي والواقعي . وهي لا تعني قط البساطة والتقرير المباشر وتسمية الأشياء باسمائها الزائفة ، والافتقار على مظهرها دون جوهرها .

* * *

ومع ذلك كله ، فانني لست أؤمن بما يدعيه الشاعر وما يصرح به من ان شعره هو شعر الفرح الذي يهادن به العالم ، ويرضى فيه بقدر العواطف والمصير . ولو أنه رضي عن نفسه وعن الحياة رضى نهائياً ، لا ردة فيه ، ولا قلق ، لما انثالت في نفسه اية تجربة من تجارب الشعر ، ولانفق عمره في حالة من الهمود العاطفي والوجداني . ويخيّل لي أن فؤاداً — عكس ما يدعيه — هو

شاعر الألم والخيبة والسراب ، وقد حاول ان ينتصر على المرارات الثقيلة الحادة التي عاناها بالاستسلام لها ، والانسياق في تيارها ، بل في التغني بها وعلّها ، كما تعل خمرة الشقاء ، في الضمير الموحش الصامت . ولقد عمد الشاعر الى الاستسلام للألم والرضوخ له ، والفرح به ، ليتفادى الفاجعة ، وانهيار الأشياء كلها ، وخراب العالم في نفسه . لقد صحب فؤاد الألم الى منتصف الطريق ، ولم يصحبه الى النهاية ، خوفاً من ان تبتلعه هاويته ، ويؤدي به الى اصقاع خاوية ، ضاوية ، تبدو فيها ظلال العالم واضواؤه بملامح اليأس المنكرة والشقاء العام المتقع الوجه والاسارير .

ففؤاد الخشن يراود الفاجعة ، ولكنه لا يدخل الى حلبتها .

واذا لم يكن فؤاد الخشن شاعر الألم الصامت ، القانع بنفسه ، المستسلم لقدره ، فمن أين ينبعث لديه ذلك الحنين الشاحب ، الناسل اللون الذي يغلّف كل مظهر من مظاهر الكون بنوع من اليأس الغنائي ، الكثير الشجو ، الناصل القرار ؟ وهل تراه أدرك من الحبّ غايته فيه ، أم أنه طوّف عبره في عالم السراب والخيبة ، وهل وقع منه على مثال لا نزوع بعده إلى ما دونه ؟ أم أنه لبث يعانق فيه طيف الخيبة والوهم والحلم ؟ ان فؤاداً هو أشد الناس شعوراً بالألم والخيبة الدائمة ، ولكنه لا يفصح عن ذلك ليبقي في حياته جانباً غير متداعٍ لا يطالعه فيه وجه الخراب . ولقد اكتفى من فاجعة الحب بنوع من العزاء الذي لا عزاء فيه . اقنع نفسه ويسعى الى أن يقنع الآخرين بأن حسبه من الحبّ ان يثير فيه الحياة ، ان يجعله يشعر بأنها ذات جدوى وذات طعم ، أنه يسلسل له خمرة الشقاء اللطيف العذب في هذا العالم ، وخلود الذكر ، فيما يقضي عنه الى العالم الآخر . الا أنه عبر ذلك كله يبدو دائم الشكوى ، عميق المرارة ، تبعد المرأة عنه بقدر ما تدنو منه ، ينالها ويقبض عليها بين يديه . فيشعر أنها كالظل لم ينل شيئاً منها . ولعله ، لهذا كله ، اسمى ديوانه ،

في لحظة من لحظات النور ، معبد « الشوق » ، معبد الاحلام المتأملة والتوق الى مثال ناء غريب منه تعروه الوحشة في هذا العالم .

وثمة جانب آخر من جوانب تجربته ، انه جانب الحنين الدائم الى القرية القريبة النائية ، وجانب الكره لعالم المدينة والشعور بالغربة والانتفاء فيها . واني لامتثل في ذلك وجهاً آخر من وجوه صراعه الدائب مع قدره وقدر الحياة . ان حنينه للقرية ليس حنيناً لها بالذات ، بل حنين لعالم الطفولة على غرار سائر الرومنسيين ، والطفولة لا ترمز ، أيضاً ، الى ذاتها في ضميره ، بل انها رمز ليأسه من الزمن وانسياقه في تياره الغاصب القاهر ، وانزلاقه معه الى هاوية نفسه وهاوية الحقيقة التي تتراكم في قاعها الاشلاء . فالقرية ومرابع الطفولة الشاخصة فيها ، وتوقه الى معانقتها والعودة الى احضانها والتنعم بافيائها وظلالها ، انما هو توق الى استعادة الزمن ، ومنعه من النزوح لى عالم آخر يأنفه وتنقبض له اضلاعه . وبذلك يتحول حنينه للقرية الى نوع من الصراع مع العمر ، ومحاولة للتحرر من ذلك الشعور المكفهر الذي خلفه الوعي في نفسه ، بعد ان خرج من جنة البراءة في الطفولة وفي القرية ، الى عالم الوعي الذي يتمثل به نهاية المطاف الأشياء ، ويشغل بما سيرد منها ، بدلا من ان يسعد في كل لحظة من لحظاتها الحاضرة .

ففؤاد الخشن هو شاعر النواح على الزمن وعلى الطفولة ، وعلى ما فات من الأشياء ، الا انه يقف من ذلك كله ، موقفاً معتدلا ، كمعظم الرومنسيين ، فلا يدرك قاع الفاجعة ولا يدخل معها في عراك دام ، بل يلوح بما بدا له منها من بعيد .

ولقد أدّى به موقفه النفسي الى موقف فنّي شبيه به . فتجربته ليست التجربة العنيدة المستميتة ، التي تحمل صليب الخلق ، وتكتوي بنار الحقيقة ، بل انها

تتحول الى عواطف يلتقطها بأيسر سبيل من سبلها ، ويقتصر على ادنى ما يتلقفه منها يعرضه للقارىء ، باهتاً ، ضامراً ، لا يمثل واقع التجارب ، بل بعض ظلالها المموهة السريعة الزوال . فشعره هو حديث عن التجربة التي عاناها وليست التجربة ذاتها بكل ما ينتفض فيها من حمى وهذيان وجراح . وكدت اقول انه وقف منها أحياناًعلى سطحها ، واقتصر على ظاهرها دون باطنها ، لولا ما يشفع به ، في بعض المقاطع واللمع التي يتخطى بها نفسه ويقفز من على السور الهادىء الذي ارتسمه .

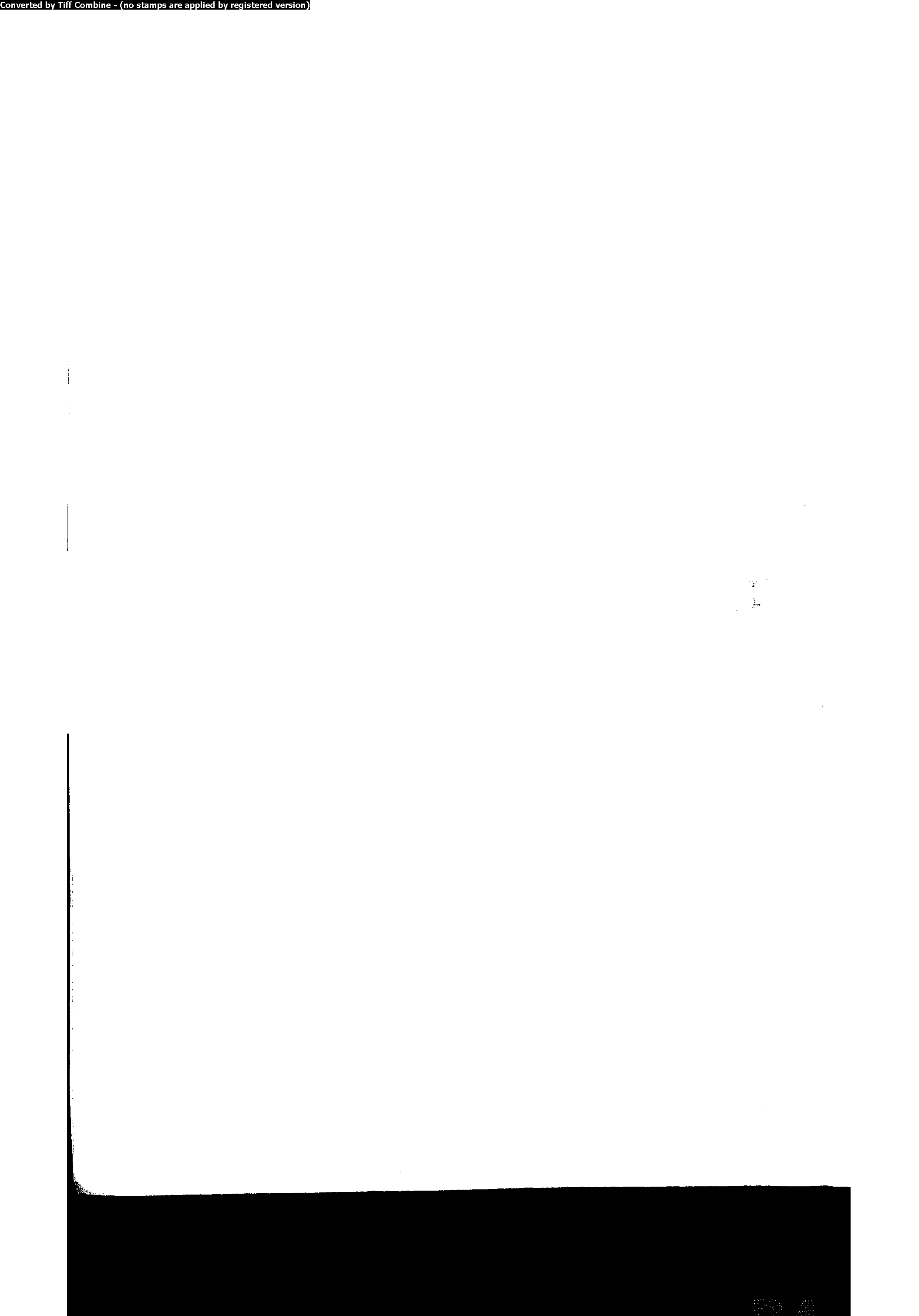
وآية ذلك كله عنده ، ان خياله راكد ، او انه خيال تقريري ، وصفي ناسخ ، يعكس الأشياء ولا يخلقها خلقاً ، بعد ان تعصف به حمى الانفعال . وهو يحاول ابداً ان يفهم تجربته وان يرى معانيها واضحة بأم عينه ، بدلا من ان يوحي بها ويرسمها في صورة متنائية ، متنامية ، متعددة الأبعاد .

ونحن ندرك ان العاطفة متى تحولت الى فكرة بدلا من ان تتحول الى صورة ، يكون الشعر قدسلك سبيل النثر ، اوعلى الأقل، سلكا سبيلا يترجح بينهما ، فليس هو النثر البارد المباشر ، وليس هو الشعر الرائي ، الذي يبصر الأشياء على حدفة نائية كالغيب . ومثل ذلك ألفاظه ، فانها الألفاظ التي يعمد فيها الى فضيلة معانيها وبعض ايقاعها ، وقلما يوفق الى ان يبدع للألفاظ معاني نفسية ، يشتقها اشتقاقاً في حيزها من التجربة ، فتبلغ الى اقصى من مدى معانيها ، وتتحول الى ألفاظ ايحائية ، مبتكرة وجدت في لحظة ابداعها .

إلا انني مع ذلك كله ، اعجب بفـؤاد واؤثره ، فحسبه أنه صادق ، وحسبه تلك الصوفية الشفافية التي تطالعنا في صداقتنا معه ، وفي بعض نواحي شعره ، فيبدو معها وكأنه ظل روحي خفر يقيم في قمقم الطين وأسر دنياً ما غررت به قط ولم يتنازل لها عن اية قيمة من قيمه ، فقيراً ، وثرياً ، شاعر وانساناً لا يعرف الحقد سبيلا الى قلبه او الى نواياه .

الفهرس





في النقد والأدب

الجزء الخامس

– مذاهب فنية غربية عربية

– أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث

ايليا الحاوي

دار الكتاب اللبناني - بيروت